München 1959

F. CAMPRUBÍ ALEMANY

DIE KIRCHE DER HEILIGEN FAMILIE IN BARCELONA

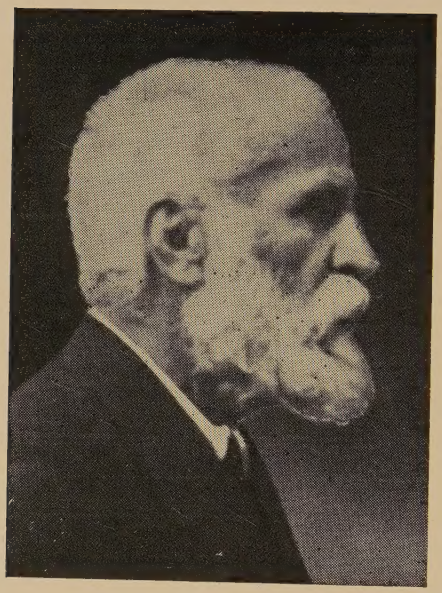
DAS HAUPTWERK DES SPANISCHEN ARCHITEKTEN ANTONIO GAUDI

R. WNL.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

DIE KIRCHE DER HEILIGEN FAMILIE IN BARCELONA

DEPOSITO LEGAL B. 9.775. — 1960

TIPOGRAFÍA EMPORIUM, S. A. — Ferlandina, 9 y 11. — BARCELONA



Antonio Gaudí
1852-1926

DIE KIRCHE DER HEILIGEN FAMILIE IN BARCELONA

DAS HAUPTWERK DES SPANISCHEN ARCHITEKTEN ANTONIO GAUDI

Inaugural - Dissertation
zur Erlangung des Doktorgrades
der Philosophischen Fakultät
der Ludwig-Maximilians Universität in München

Vorgelegt
von
FRANCISCO CAMPRUBÍ ALEMANY
aus Barcelona

1959

GUTACHTER: PROFESSOR DR. HANS SEDLMAYR
REFERENT: PROFESSOR DR. ERNST BUSCHOR
TAG DER MÜNDLICHEN PRÜFUNG: 29 JULI 1958

INHALTSVERZEICHNIS

VORWORT ... 9

EINLEITUNG

1. Plan der vorliegenden Arbeit ... 11
2. Über die wichtigsten Werke Gaudís ... 13

ERSTER TEIL

ARCHITEKTUR DER KIRCHE DER HEILIGEN FAMILIE

1. Quellen ... 17
2. Beschreibung der verschiedenen Bauteile ... 18
3. Baugeschichte ... 24

ZWEITER TEIL

IKONOLOGIE DER KIRCHE DER HEILIGEN FAMILIE

I. RELIGIÖSE BEDEUTUNG.

1. Liturgisch-symbolischer Sinn ... 30
2. Besonderer Zweck der Kirche der Heiligen Familie ... 31
3. Der künstlerische und christlich-soziale Wert ... 32
4. Symbolik der verschiedenen Bauteile ... 34
5. Programm der Fassaden ... 41
6. Das Kircheninnere ... 46

II. DIE ROSENKRANZ-KAPELLE ... 47

III. IKONOLOGISCHES UND SYMBOLISCHES STUDIUM DER WEIHNACHTSFASSADE.

A. Glaubensportal ... 52
B. Hoffnungsportal ... 60
C. Liebesportal ... 68
D. Die Glockentürme ... 84

RÜCKBLICK ... 94

ANHANG

I. Chronologisches Verzeichnis der Werke Gaudís ... 99
II. Bibliographie ... 101

ABBILDUNGEN ... 107

Abkürzungen

«SF», in den Wortlaut eingeschaltet, bedeutet «Sagrada Familia».

«MG», bezeichnet das Buch des Architekten Martinell «Gaudí i la Sagrada Familia».

«BG», bezeichnet das Buch von Architekt Bergós «Antoni Gaudí, l'home i l'obra».

«PJ», entspricht der Zeitschrift «El Propagador de la devoción de San José».

VORWORT

Unter den Architekten unseres Jahrhunderts (nicht nur in Spanien, sondern in der ganzen Welt) tritt Gaudí und sein Hauptwerk, die Kirche der Heiligen Familie, in sehr eigenartiger Weise hervor. Deshalb verdient sowohl der Mensch selbst, wie auch sein originelles Werk, eine aufmerksame Beachtung. Man muss sich von Anfang an bemühen, keine Partei zu nehmen, um diese in der Kunstgeschichte ungewöhnliche Erscheinung beurteilen zu können. Man sagte einmal sehr treffend, es sei leichter, um die ganze Welt, als um einzelne Menschen herumzugehen. Das trifft ganz besonders bei einem so vielseitigen Künstler wie Gaudí zu. Gaudí lebte als Einsiedler inmitten einer kosmopolitischen Stadt. Sein Bestreben war, vieles zu erfassen, zu meistern und auch zu erneuern: Architektur, Skulptur und Malerei; ausserdem bemühte er sich um neue optische und akustische Wirkungen.

Trotz einiger umfassender Werke, die in den letzten Jahren über ihn veröffentlicht wurden, bleibt Gaudí immer noch ein Rätsel. Man muss sich Rechenschaft davon geben, wie schwer es ist, in seine Eigenart einzudringen, nicht nur wegen seiner Bedeutung, sondern auch wegen des fast vollständigen Mangels an persönlichen Aufzeichnungen. Es ist daher bei seiner Würdigung vor allen Dingen geboten, sich von Vorurteilen freizumachen. Man sollte auch den Mut haben, etwaige scheinbare Abwegigkeiten nicht als Irrtümer abzutun; manchmal stellen sie sich später als gelöste Probleme dar.

* * *

Der allgemeine Plan vorliegender Arbeit wurde von Herrn Professor Hans Sedlmayr von der philosophischen Fakultät der Universität München angeregt, dem ich für de mir zutellgewordenen Anleitungen und Ratschläge, wie auch für die mir zugesagten Erleichterungen hinsichtlich der Veröffentlichung sehr zu Dank

verpflichtet bin. Aus wirtschaftlichen Gründen und mit Erlaubnis des genannten Herrn Professors, musste ich die weniger wichtigen Telle der Niederschrift verkürzen und nur die wessentlichsten Abbidungen einfügen.

Gleichzeitig möchte ich den Herren Architekten Bergós, Bonet-Gari, Martinell und Puig-Boada aus Barcelona, sowie Herrn Rucabado, der Gesellschaf «Amigos de Gaudí» und dem Verwaltungsrat der Kirche der Heiligen Familie, meinen Dank aussprechen.

F. Camprubí

EINLEITUNG

1. Plan der vorliegenden Arbeit.

Unsere Arbeit verfolgt in erster Linie den Zweck, eine planmässig geordnete Darstellung der Ikonologie und Symbolik im Baubereich der Kirche der SF zu geben, wobei wir darauf hinweisen, dass zur Zeit erst ein Teil der SF fertiggestellt ist. (1) Diese Arbeit ist nun in zwei Teile gegliedert :

Im ersten Teil, der die Formen der Bauweise und die künstlerische Gestaltung der SF behandelt, beschrieben wir die einzelnen Werke —die bereits fertiggestellten, sowie die geplanten— nach Nennung der wichtigsten Quellen. Auf dem Gebiete des allgemein Baugeschichtlichen waren wir bemüht, die im Laufe der Entwicklung um sich greifenden, weiteren Veränderungen des Bauverks, sowie dessen wirkliche Augestaltung möglichst genau zusammenzufassen.

Im zweiten Teil, dem der Ikonologie, sprechen wir über den inneren Sinn der SF im allgemeinen, dann auch über die wichtigsten ikonologischen Begriffe ihrer drei Fassaden. Eine notwen-

---

1. Unsere Arbeit beabsichtigt nicht, alle Einzelheiten der SF zu studieren oder die vielfältigen Probleme, die sie aufweist, zu lösen. Wir haben uns vielmehr vorgenommen, uns vor allem über den symbolisch-religiösen Sinn der SF zu äussern. Wir hoffen damit eine Lücke, die man bei den Verfassern bemerkt, ausgefüllt und neues Material herbeigeschafft zu haben. Vielleicht wird es eines Tags für ein neues Gesamtwerk «Gaudí», das geschaffen werden müsste, von Nutzen sein. Wir glauben, dass der Augenblick gekommen ist, dieses vollständigere Werk in Angriff zu nehmen, das aus Wiedergaben der bereits fertiggestellten Gebäude, seiner Modelle und Entwürfe und auch aus seinen von lebenden und glaubwürdigen Zeugen wiedergegebenen mündlichen Erklärungen, bestehen sollte. Das alles, mit sachlichem Blick und in sorgfältiger Chronologie untersucht, wird später erlauben, die innere Entwicklung seines schaffenden Geistes zu verfolgen, die aufgenommenen Beeinflussungen daraus zu entnehmen und seine künstlerischen Neuerungen richtig zu bewerten. Nur auf diese Weise kann vielleicht erreicht werden, dass sein Werk endgültig in die Geschichte der Kunst eingeht.

dige Voraussetzung zum ausführlichen Eindringen in das Gebiet des Ikonologischen bildet die Einführung in die geistigen Grundlagen der SF un das Herausarbeiten der leitenden Gedanken, die dem architektonischen Entwurf zugrunde liegen. Hier schliessen wir die Symbolik der Apsis mit ein. Die Rosenkranzkapelle, ein wichtiger Bestandteil des Kreuzgangs, wird im zweiten Kapitel ihre Erläuterung finden. Diese bietet eine geschlossene Einheit von besonderem Wert.

Damit kommen wir zum dritten Kapitel, dem eigentlichen Mittelpunkt unserer Arbeit. Die eingehende Erforschung der Ikonologie und der Symbolik der Weihnachtsfassade versucht, künstlerische und geistige Grundwerte hervorzuheben und Gaudís Ideen zu erläutern. Wir unterscheiden vier grosse Gruppen, in die man die Fassade einteilen kann : *a*) das Glaubensportal mit Loge und Wimperg ; *b*) das Hoffnungsportal ; *c*) das Liebesportal, einschliesslich der allen Portalen gemeinsamen, dekorativen Teile, die sich in den Archivolten und Sockeln vorfinden ; und *d*) die Glockentürme. Dabei betrachten wir die dazugehörigen Symbole, Skulpturen und Inschriften. Im Rückblick wird versucht über Gaudís architektonische Leistungen und seine religiös bedingte Kunstauffassung zu sprechen.

Die *Fussnoten* dienen zur Erweiterung und Unterstreichung der Auffassung Gaudís. Im *Anhang* befindet sich ein chronologisches Verzeichnis der Werke Gaudís und eine bibliographische Aufzählung der Werke über Gaudí.

Während der Niederschrift haben wir uns oft mit den Baumeistern, Künstlern und Schülern unterhalten, die unter der Leitung Gaudís gearbeitet haben und seine Belehrungen persönlich aufnahmen. So erschloss sich uns hier eine lebendige, ursprüngliche Quelle, die uns der Mühe enthob, alle diese Zuleitungen ausserdem noch in den Anmerkungen festzuhalten. (2)

---

2. Die von uns befragten Architekten, die engere Freundschaft mit Gaudí pflegten und deren Zeugnis durchaus zuverlässig ist, sind folgende : Juan Bergós, Francisco Rafols, Isidro Puig Boada, Luis Bonet, und César Martinell. Die Werke dieser Verfasser sind wertvoll (siehe bibliographischer Anhang). Darunter führen wir öfters das Buch an von Martinell «Gaudí i la Sagrada Família», Barcelona 1950 (erwähnt mit der Abkürzung MG), das die Gedanken Gaudís zusammenfasst, der lange Jahre hindurch sein gösstes Vertrauen und seine Freundschaft genoss. Ebenso sprechen wir öfters von dem Buch des Architekten Bergós «Antoni Gaudí, l'home i l'obra», Barcelona 1954 (angeführt mit der Abkürzung BG), der als junger Mann bei den Arbeiten Gaudís mithalf und der uns somit vertrauliche Mitteilungen von ihm übermitteln kann.

2. Über die wichtigsten Werke Gaudís.

Der Architekt Antonio Gaudí Cornet wurde im Jahre 1852 bei Reus (Tarragona) geboren und starb im Jahre 1926 in Barcelona. Er studierte an der Technischen Hochschule in Barcelona un war gleichzeitig Mitarbeiter des Baumeisters José Fontseré. Seinen Diplomtitel erhielt er im Jahre 1878. Das reichhaltige Werk Gaudís stellt eine persönliche Auffassung historischer Stile dar und ist ein Versuch, dem Jugensdstil seiner Zeit, in Spanien «Modernismus» genannt —der ganz besonders in Barcelona nach Geltung strebte—, eine «organische Struktur» zu geben.

Das umfangreichste und bedeutendste seiner Werke ist die Sühne-Kirche der «Heiligen Familie» in Barcelona. Es ist jedoch interessant, vor ihrer Betrachtung auch einige seiner anderen Bauwerke kennenzulernen die durch eine Reihe technischer, struktureller und dekorativer Lösungen das Eindringen in die Besonderheiten der SF erleichtern. ([3])

Am Haus Vicens (Barcelona 1878-80) benutzte Gaudí Elemente im Mudejarstil —d. h. eine Verschmelzung von spätgotischen und maurischen Stilelementen— bei kühner Verwendung verschiedener Materiale: Ziegel, Kacheln, Steine, Holz und Eisen. Er verwendete als erster den parabolischen Bogen und farbige Ziegel.

Das Landhaus «El Capricho» (Comillas 1883-85) ist bemerkenswert durch seine Loslösung von jeder historischen Form und seinen eigenwilligen Naturalismus, der in den späteren Werken Gaudís machtvoll durchbricht. In den Jahren 1878-82 führte er einige Arbeiten an der *Cooperativa Mataronense* (Mataró) durch, die besonders wegen der Verwendung parabolischer Bögen erwähnenswert sind. Sie bestehen aus nebeneinander gefügten Holzflächen und erlaubten ihm die Seitenmaurn durch einfache Trennwände zu ersetzen.

Beim Güellpalast (Barcelona 1885-88) handelt es sich um ein Patrizierhaus, bei dessen Bau Gaudí gotische Grundzüge verwendete, denen er jedoch ein persönliches Gepräge verlieh. Dabei benutzte er zum erstenmal den Parabolbogen. In diesem Werk gelangte Gaudí zu einer besonderen Auffassung der Gotik, von der er behauptete, dass sie eigentlich technisch unvollkommen und nicht

---

3. Bergós (BG) ist der Verfasser, der uns einen Gesamtüberblick über Gaudí und sein Werk gibt. Für das besondere Studium der architektonischen und ästhetischen Probleme siehe Rafols-Folguera, «Gaudí», Barcelona 1929.

völlig ausgereift sei. Dies veranlasste ihn, von der Verwendung der bei der gotischen Baukunst charakteristischen Strebebögen und -Pfeiler Abstand zu nehmen. Bei der Entwicklung dieser Bögen gelangte er zu einer originellen strukturellen und dekorativen Lösung in der SF, indem er nur mehr parabolische Bögen in verschiedenartigen Gestaltungen verwandte, deren Stützkraft auf einem ihnen innewohnenden Gleichgewicht beruht. Wir möchten darauf hinweisen, dass der den Güellpalast krönende Turm als Vorläufer der geplanten Türme der SF angesehen werden kann.

Die Kirche der Güellsiedlung (Santa Coloma de Cervelló, 1898-1914), deren Bau nur bis zur Krypta ausgeführt wurde, ist gekennzeichnet durch eine Reihe mechanischer Studien, deren befriedigende Lösung Anlass zur Durchführung der im Güellpalast angewandten Parabolbögen gaben. Auf die drei Dimensionen übertragen, liessen die parabolischen Bögen völlig neue Formen erkennen. Diese Formen hatte Gaudí schon in den Jahren 1892-93 in dem bekannten *Entwurf für die franziskanischen Missionen in Tanger* angedeutet —ein Bauwerk, das leider nicht verwirklicht wurde—, in dem jedoch bereits die Grundgedanken für die kegelförmigen Glockentürme der SF zu erkennen sind. Die Studien für die Kirche der Güellsiedlung führten Gaudí dazu, die Parabel, das Paraboloid und die übrigen aus diesen hervorgegangenen Formen mit aller Entschlossenheit bei dem späteren Entwurf der SF beizubehalten. Das Gesamtmodell wurde mit einem einzigartigen Netzgerippe von Gegengewichten und Schnüren ausgeführt, das jedoch die Anwendung von geneigten Stützen und wellenförmigen Strukturen erforderte. Er baute damals schon alle seine Säulen in geneigter Form. Die Güell-Kirche hat einen eiförmigen Grundriss. Sie sollte zweistöckig werden : das vollendete Erdgeschoss, geplant mit einer Säulenhalle unter Ausnutzung des natürlichen Gefälles und, darüber liegend, eine Kapelle, zu welcher eine über die Säulenhalle emporsteigende Treppe führen sollte. Über die Bedeutung diesr Kirche im Hinblick auf die SF gestand Gaudí selbst : «Ohne die Versuche, die ich an gekrümmten Linien, an spiralförmigen Säulen und paraboloiden Mauern an der Kirche der Güellsiedlung gemacht habe, hätte ich es nie gewagt, sie bei der SF anzuwenden». (4)

---

4. Die strenge Rationalität der Strukturen der Kirche der Güell-Siedlung —die Gaudí als Vorbild für die SF betrachtet— ist, wie er selbst sagte, von unbestreitbarer Logik. (MARTINELL, «Antonio Gaudí», Miszellanen aus dem Nachruf auf Gaudí, Barcelona 1926).

Der Güellpark (1900-14), nunmehr ein Stadtpark an der südlichen Mulde der Montaña Pelada von Barcelona. Den Mittelpunkt bildet ein von geschwungenen Linien begrenzter Platz. Teilweise nützte Gaudí das natürliche Gefälle des Geländes aus und baute Viadukte mit mehr oder weniger geneigten Säulen, je nach dem zu bewältigenden Gewicht. Die beiden Eingangsgebäude sind als Erstlingswerk Gaudís bemerkenswert, insbesondere der Dachteil und der aufstrebende Turm, bei welchem Gaudí verschiedene farbige Kacheln als Hauptbaustoff zur Anwendung brachte. Ebenso benutzte er Farbwirkungen bei den Zugangstreppen zum grossen Platz. Besondere Erwähnung verdient die Umzäunung des Platzes, bestehend aus aufeinander folgenden wellenförmigen Einbuchtungen, die langgezogene Sitzbänke aus Kachelbruchstücken bilden und einen bunten Anblik darbieten.

Das Haus Batlló (Barcelona 1905-07) ist ein von Gaudí durchgeführter Umbau eines Wohnhauses. Mit Hinsicht auf die SF, liegt seine Bedeutung in der Verwendung dekorativer, der Pflanzen- und Tierwelt entnommener Formen. Der Aufbau des Erdgeschosses ist ein Vorläufer des Entwurfes zur Leidensfassade der SF aus dem Jahr 1917.

Das Haus Milá (Barcelona 1910) ist ebenfalls ein gross angelegtes Wohnhaus. Sehr ungeometrisch und überquellend lebendig. Es erinnert an die deutsche Architektur der Jahre um 1920 (Expressionismus). Bemerkenswert ist die geschickte Verwendung von verschiedenen Materialien. Die Fassade ähnelt einem Steinbruch, gebildet aus dünnen, auf stark gewundenen Linien angebrachten Steinplatten mit Fensteröffnungen verschiedener Grösse. Im Innern sind keine Stützwände vorhanden, sondern nur Pfeiler und Trennwände, die mit den niedrigsten Kosten, je nach den Raumbedürfnissen der Mieter, geändert werden können. Ganz eigenartig sind die Mansarden, die Schornsteine und die Treppenabschlüsse zum Dach ; Verwirklichung einer originellen, fantastischen Idee des Architekten, die späterhin in den Ausläufern der SF Türme ihre Verewigung finden sollte.

Erwähnenswert sind noch einige, nahe der SF errichtete *Pfarrschulen*. Sie wurden im Jahre 1909 mit sehr bescheidenen Baustoffen errichtet. Ihre wellenförmige Dachfläche ist durchlaufend und stützt sich auf einen Dachstuhl aus Holzbalken. Er neigt sich nach einer einzigen Seite und besteht aus grossen, wellenförmigen Dachplatten. (Dieselbe Art dere Kurvenführung finden wir auch bei Corbusier in Ronchamp).

Andere Werke Gaudís, wie z. B. der Bischofspalast in Astorga, das Haus Fernández in León, das Haus Calvet, und das

Kloster der Theresianerinnen in Barcelona sind von geringer Bedeuteung im Hinblick auf die SF. Vom liturgischen Standpunkt aus gesehen, ist die Restauration des Chores der Kathedrale von Palma de Mallorca ansprechend, die ab 1904 durchgeführt wurde.

Die letzten zehn Jahre seines Lebens widmete Gaudí ausschliesslich der SF und liess andere Pläne und Entwürfe beiseite liegen. Sein religiös — leidenschaftlicher Charakter geriet in einen mystischen Bereich. Seine ganze Energie und seine reiche Erfahrung flossen von nun an der SF zu. Er starb 1926 infolfe eines Verkehrsunfalls und hinterliess nur halbfertige Entwürfe über den noch zu errichtenden Teil der SF. (5)

---

5. Wir glauben, dass es anregend sein wird, einige von BERGÓS (BG, 10-30) aufgestellte Betrachtungen über Gaudí als Mensch und als Gläubiger zusammenzufassen, um sein Werk besser einzuschätzen. Er war von heftiger Natur, reizbar und leidenschaftlich, doch durch göttliche Gnade und persönliche Willenskraft entwickelte er sich zu einem nüchternen, ausgeglichenen Menschen. Dünkelhaften Menschen und Pedanten gegenüber war er unerbittlich. Er sann ununterbrochen über die künstlerischen und metaphysischen Fragen nach und bestätigte, dass sein Werk «die Frucht von vierzig Jahrgängen über Liturgie» war (MG 31), wobei er sich auf die 40 Jahre bezieht, die er an der SF arbeitete und dabei Liturgie studierte und an ihr teilnahm. Er besass ein grosses Vorstellungsvermögen, zugleich aber auch einen gesunden Menschenverstand, der ihm erlaubte, die gewagtesten Eingebungen logisch zu erklären. Er las nur ausgesuchte Bücher. Vom Unterricht an Berufsschulen war er nicht begeistert, obwohl er die Wichtigkeit ihrer Arbeit durchaus anerkannte. Er glaubte, dass die Intelligenz immer im Deinste der Wharheit stehen solle, und die Kunts verständlich sein müsse: Alles solle durch den Menschen und für den Menschen gemacht werden.

Er war ein Mann der Konversation, aber nicht der Diskussion. Er war davon überzeugt, dass man nur auf Grund grösster Anstrengungen und Ausdauer namhafte Ziele erreichen könne. Seine Eigenschaften zusammenfassend sagte Martinell: «Gaudí war ein leidenschaftlicher Mensch, sowohl in seinen Meinungen, als auch in seinen Lehren und in seiner Kunst.» (MG 26).

Gaudí war als Künstler und auch als gläubiger Mensch gleich bewundernswert. Das muss bei der Beurteilung der SF stets vor Augen gehalten werden. Als Freunde und Berater, die auf seinen religiösen Werdegang Einfluss ausübten, sind folgende Geistliche zu nennen: Dr. Enrique de Ossó, Grunder des Ordens der Theresianerinnen; Bischof Morgades; Dr. Torras y Bages, Rat der «Künstler-Vereinigung von St. Lluc» und später Bischof von Vich; der Jesuit P. Ignacio Casanovas; der Oratorianer P. Luis Maria de Valls (Dichter); und vor allem Bischof Grau, für den er in Astorga den bischöflichen Palast baute.

ERSTER TEIL - ARCHITEKTUR

1. Quellen.

Trotz der Gewohnheit Gaudís, seine Entwürfe und Pläne sehr oft umzuarbeiten, sind infolge des 1936 ausgebrochenen spanischen Bürgerkrieges, nur sehr wenige Unterlagen aus seiner eigenen Hand abgesehen von vereinzelten Fotokopien für Veröffentlichungen und für einige Schüler und Mitarbeiter erhalten. (6)

Noch bestehende Dokumente von aussergewöhnlicher Bedeutung sind folgende: Der ursprüngliche Plan Gaudís der SF; Entwurf der ganzen Kirche, vervollständigt durch den Architekten Luis Bonet Gari; Originalzeichnungen Gaudís, die grosse Aehnlichkeit mit einer seiner Figuren: «Die Versuchung der Frau» an der Rosenkranz-Tür haben; zwei seiner Entwürfe: Aufriss und Querschnitt der geplanten Kapelle Mariae Himmelfahrt; Studie und Entwurf der Leidensfassade. (7)

---

6. Siehe Bibliographie im Anhang II.

7. Die Originalzeichnungen und Entwürfe von Gaudí bebildern das Werk von Rafols-Folguera, «Gaudí», Barcelona 1929. Die Fotografien der verschiedenen Fassaden der SF, der verschiedenen Modelle —die erlaubten, die Entwicklung der Gedanken Gaudís zu verfolgen— und die Pläne, verschwanden ebenfalls im Bürgerkrieg bei der Zerstörung der Werkstatt und des Arbeitsraumes Gaudís. Nur solche, die veröffentlicht wurden oder sich in Privatbesitz befanden, konnten wiedererlangt werden. Die Gesellschaft «Amigos de Gaudí» arbeitet an der Zuzammenstellung eines neuen fotografischen Archivs.

Wir selbst haben —was seine religiöse Einstellung betrift— eine persönliche Erinnerung an ihn. Als wir 10 Jahre lang Ministrant in der Kirche San Felipe Neri in Barcelona waren, sahen wir ihn jeden Tag, nach Beendigung seiner Arbeit, hereinkommen, um sich in jener Kirche, wie er selbt sagte, mit Gott, dem «ersten Meister und Leiter seines Werkes» in Verbindung zu setzen.

Um einen verhältnismässig guten Überblick über die noch unfertigen Teile des Gaudischen Werkes zu gewinnen, sind die Modelle unentbehrlich. Nach der Restauration der Krypta, die 1936 schwere Schäden erlitt, wurde der Wiederaufbau des Gesamtmodells der Kirche, unter Verwendung aller noch verfügbaren Reste unternommen. (8)

Vom alten Gesamtmodell der SF sind einige Teilfotografien vom Innern der Kirchenschiffe erhalten geblieben ; ferner diejenige der Sakristei, sowie Teilmodelle mit verschiedenen Lösungen für die Turmhelme und für die Verbindungen der Türme der Weihnachtsfassade. (9)

2. Beschreibung der verchiedenen Bauteile der SF. (10)

Allgemeiner Aufbau und Ausmasse.

Nach Gaudís Gedanken ist die SF als eine basilikenförmige Kirche mit fünf Schiffen und einem aus drei Schiffen bestehenden Querschiff gedacht, deren Gesamtplan ein lateinisches Kreuz bildet. Nach aussen soll sie drei Fassaden in Form grosser Portale auf-

---

8. Mit Hilfe der bei Privatleuten erhalten gebliebenen Fotos arbeitete man zehn Jahre (von 1940 bis 1950) au dem heiklen Unternehmen der Wiederherstellung des Baumodells der SF. Es wurde fertiggestellt, sogar unter Einbeziehung der Ergebnisse von Gaudí angefangener Entwürfe verschiedener Teile der Kirche, die an dem im Jahre 1936 zerstörten Baumodell nur skizziert waren. Nach Vollendung des Gesamtmodells, mit Ausnahme der Glorienfassade —von der Gaudí nur die allgemeinen Linien und das ikonographische Programm aufzeichnete— arbeitete man an der Fertigstellung weiterer Teilmodelle. Es kann jedoch nicht verheimlicht werden, wie schwierig es ist, das Werk eines so ausser der Reihe stehenden Architekten wie Gaudí wiederzugeben.

9. Bezüglich seiner religiösen Kenntnisse sind folgende Werke zu nennen : «Missale Romanum», «Ceremoniale Episcoporum», «Année Liturgique» von Dom Guéranger. Obwohl Gaudí die mittelalterliche Ikonographie bestens kannte, wollte er dennoch seine Ideen unmittelbar aus diesen Büchern schöpfen.

10. Puig Boada (o. c. 19-83) beschreibt ausführlich die Kirche der SF, indem er besonders die wichtigsten technischen Eigenschaften hervorhebt. Der grösste Teil der Daten befindet sich bereits im Album der SF, das, in mehrere Sprachen übersetzt, im Jahre 1915 veröffentlicht wurde.

weisen, deren grösste, die Glorienfassade, durch eine breite Freitreppe zugänglich gemacht werden soll. Die Weihnachtsfassade ist bereits fertiggestellt. Diese und die im Bau befindliche Passionsfassade entsprechen den Endungen des Querschiffs. Die Ausmasse des Grundrisses sind folgende : Länge des Hauptschiffs mit Apsis 95 m. ; des Querschiffs 60 m. ; Breite des Mittelschiffs 15 m. ; der Seitenschiffe 7,5 m. ; Gesamtbreite 45 m. ; Breite des Querschiffs 30 m. ; Unter der Apsis befindet sich die gegenwärtige Krypta von etwa 40 × 30 m., die zur Zeit als Pfarrkirche dient. ([11])

Zu jeder der drei Fassaden gehören vier Glockentürme ; im ganzen also zwölf, für jeden Apostel einen. Die seitlichen Glockentürme haben eine Höhe von fast 100 m. und die mittleren von 112 m. Mit diesen Ausmassen bilden die SF den bis jtzt höchsten Kirchbau Spaniens.

Der Mittelpunkt des Querschiffs soll von einem 170 m. hohen Hauptturm gekrönt werden, der Christus geweiht ist. Dieser Hauptturm wird von vier anderen, den Evangelisten gewidmeten Türmen in Höhe von 140 m. umgeben sein. Die Apsis wird von einem Turm gekrönt, welcher Maria geweiht ist und in einem grossen Stern ausläuft.

Zur Rechten und Linken der Hauptfassade sind zwei Kapellen geplant, die eine als Tauf-, die andere als Sakramentskapelle und zu beiden Seiten der Apsis je eine Sakristei. Der Kreuzgang, der das Ganze umgibt und verbindet, verhindert das Eindringen des Strassenlärms in die Kirche. Dieser Kreuzgang geht durch alle drei Portale hindurch und wird im hinteren Teil der Apsis durch die Kapelle Mariae Himmelfahrt unterbrochen. Unterhalb des Kreuzgangs, der Sakristeien und der Seitenschiffe sind Räume vorhanden, die Schulen und Lehrwerkstätten aufnehmen sollen. Ferner wurden Räumlichkeiten für Beerdigungen geplant.

---

11. Der Querschnitt der SF stimmt mit den entsprechenden Ausmassen des Kölner Doms überein. Der wesentliche Unterschied zwischen den querlaufenden Teilen beider Kirchen besteht darin, dass der Kölner Dom Strebebögen und mächtige Pfeiler benötigte, um den Druck der Gewölbe aufzufangen, wogegen die SF diese entbehren konnte. Gaudí äusserte sicht mit besonderer Anerkennung über den Dom von Köln (MG 122, 144).

Die Krypta. (1883-1890)

In ihrem poligonalen Grundriss hat die Krypta die Form der Apsis der SF. Sie besteht aus sieben Kapellen und einem breiten Rundgang. Die mittlere, fast kreisförmige Fläche, der jetzige Krypta-Altar, entspricht dem Hochaltar der zukünftigen Hauptkirche. Zehn starke Pfeiler in Form von Säulenbündeln tragen das mittlere Gewölbe, des sich auf Spitzbögen stützt. In den massiven Schlusstein des Gewölbes ist das Bild der Verkündigung eingemeisselt. Durch die Überhöhung des Gewölbes kommt der zukünftige Altarraum etwa zwei Meter höher zu liegen, wodurch der Bau einiger Fenster möglich ist, die den Mittelraum der Krypta erhellen.

Zwei breite Wendeltreppen beiderseits der Apsis führen zur Krypta hinunter und sollen nach oben verlängert werden, um die verschiedenen Stockwerke der Empore und der Singplätze im Innern der Kirche miteinander zu verbinden. Der Spind der Wendeltreppen bietet genügend Raum für einen geplanten Fahrstuhl. ([12])

Die Apsis. (1891-1893)

Die Apsis wahrt im allgemeinen den gotischen Carakter, der schon die Krypta beherrscht, trägt jedoch trotzdem einen persönlichen Stempel, insbesondere in der Ausschmückung.

Es werden sieben Kapellen in fächerförmiger Anordnung errichtet, deren Mittelpunkt auf den Altarraum zuläuft. Die äusseren Ecken der Kapellen werden von kleinen Pfeilern gebildet und die Wände sind von grossen Fenstern durchbrochen. Im oberen Teil befindet sich ein Triforium, das die Apsis umgibt. Für die Kapellen sind Kuppeln vorgesehen. Von den drei grossen Fenstern liegt das mittlere etwas höher, wodurch Platz für den Altaraufsatz geschaffen wird. Jedes Fenster wird im oberen Teil von zwei Spitzbögen abgeschlossen, die ihrerseits von einem dritten überragt

---

12. Als Gaudí zum Architekten der SF ernannt wurde, war gerade die Überdachung der Krypta an der Reihe. Dem Gewölbe und den gotischen Bögen prägte er zum Teil seinen persönlichen Stil ein. Die Kapelle und die Altäre, von denen der Hauptaltar dem hl. Josef geweiht ist, erinnern an das Leben der hl. Familie von Nazareth. (BG 86).

werden und die jeweiligen Anagramme von Jesus, Maria und Josef tragen. Es endet in einem spitzen Wimperg, der in eine Aehrenblüte ausläuft.

Die Pfeiler der Kapellen laufen in konische Spitzen aus, die durch Zierleisten, längs der drei Seiten der Kapellenwände miteinander verbunden sind. An einem jeden der äusseren Stützpfeiler befinden sich auf halber Höhe Wasserspeier in Form von Eidechsen, Drachen, Schlangen usw., durch die das Regenwasser des Daches bläufen kann. Zwischen je zwei Kapellen steht ein Pfeiler, der stärker ist als die anderen und höher als die Laterne einer jeden Kapelle. Oben, am abgeschrägten Teil, befindet sich ein Baldachin und unten ein Sockel zur Aufnahme einer Statue. Die Spitze dieses Baldachins endet mit dem Anagramm Christi.

Die mit Fenstern versehenen Laternen aller 7 Kapellen bilden eine achteckige Pyramidenform mit Oeffnungen und einer Verbindungsbrücke zum grossen Kapellengewölbe der Apsis. Der Abschlussknauf versinnbildet die sieben Anrufungen aus den Vespern der letzten Adventswoche. Das Motiv der Verzierung auf der Vorderseite ist eine grosse Steinplatte in O-Form, die den Inhalt der Antiphonen versinnbildlicht. Die beiden Treppenschächte auf jeder Seite der Apsis haben den gleichen Aufbau wie die Kapellen, mit ansteigenden Fensterreihen und einer kleinen Empore im oberen Teil. Die Spitzen laufen ebenfalls in Aehren aus. Zwischen dem Treppenschacht und dem ersten seitlichen Glockenturm erscheint ein Teil des Querschiffs der SF. In der Zusammenstellung der Apsismassen kann man Gaudís System —das Spiel heller Umrisse mit den aus dem Hintergrund auftauchenden Schatten— beobachten. Ihre Tiefe erzeugt eine Schattenzone, von der sich die Apsiskuppel klar und hell abheben soll.

Die Weihnachtsfassade.

Sie besteht aus vier Glockentürmen mit quadratischem Grundriss, von denen je zwei nach Überschreitung eines Viertels ihrer Höhe eine zylindrische Form annehmen.

Die Fassade umfasst drei Portale ; die Archivolten bilden eine Loge, die in einen Wimperg ausläuft. In der Zylinderform nehmen die Türme eine leicht geschwungene Form an. Die beiden Mitteltürme sind höher als die seitlichen.

Alle Bauglieder sind pyramidal. Die kegelförmigen Laternen des Kreuzgangs, am Fuss und an der Vorderseite der äusseren

Glockentürme, weisen bereits auf den spitzen Aufstieg hin, der in den beiden Mitteltürmen zum Abschluss gelangt.

Die Gruppierung der Glockentürme, die zwischen sich lange Schatten werfen, erreicht die höchste plastische Wirkung, wenn vor ihnen die Wimperge der Portale ihre klare Masse hervortreten lassen. In allen Werken Gaudís kann man beobachten, wie dieses System den Massen eine plastische Lichtwirkung verleiht.

Die Passionsfassade.

Ihr Aufbau ist den übrigen Fassaden ähnlich : drei Portale, die den Schiffen des Querschiffs entsprechen und die sich zwischen den vier Glockentürmen befinden. Das Ganze hat die Gestalt eines grossen Giebeldaches, von sechs freistehenden, geneigten Stützsäulen aufrecht erhalten. Die mittleren Säulen, die von der senkrechten Linie abweichen, haben eine Höhe von etwa 6 m. und die äusseren eine solche von 2,5 m., so das Giebeldach gewölbt erscheint. Der ganze untere Teil erweckt den Eindruck eines vorüberziehenden Trauerspiels ; die Stützsäulen sehen wie Skelettknochen aus.

Die Glockentürme, ähnlich denen der Weihnachtsfassade, haben jedoch einen elipsenförmigen Grundriss.

Die Glorienfassade.

Von dieser Hauptfassade hinterliess Gaudí nur strukturelle Studien und den ikonographischen und symbolischen Plan in einer Reihe von Vorarbeiten, die er später in Gips ausführen liess.

Nach Süden gelegen ist diese Fassade ähnlich, jedoch grösser als die zwei anderen.

An den Seitenflügeln sind zwei Baukörper mit ellipsenförmigen Grundrissen, der linke als Taufkapelle un der rechte als Sakramentskapelle vorgesehen. Der freie Raum zwischen diesen sechs Bauelementen bildet eine mächtige, auf Säulen gestützte Vorhalle. Die Grundfläche der Turmkörper befindet sich auf zwei drittel Turmhöhe über der Vorhalle, die von vierzehn Säulen getragen wird. Durch drei Türen gelangt man in das Mittelschiff und vier Türen öffnen sich in die vier Seitenschiffe. Tauf- und Sakraments Kapelle haben je einen Zugang unmittelbar zur Vorhalle, einen zweiten in das Innere der Kirche und einen dritten zum

Kreuzgang. So hatte also Gaudí an der Hauptfassade der Kirche im ganzen elf Türen entworfen.

Die Vorhalle wird teilweise von den vier niedrigen hyperbolischen Kuppeln überdacht, ausserdem von sechzehn Wimpergen, auch diese in hyperbolischer Form. Sieben Säulen stützen die Bedachung, je drei auf beiden Seiten und eine in der Mitte. Im ganzen ist die Fassade von zwanzig Kuppeln überdacht und von einundzwanzig Säulen getragen, was einen bizarren Anblick gewährt.

Der Kreuzgang und die Rosenkranztür.

Im Gegensatz zum Gebräuchlichen befindet sich der Kreuzgang weder vor noch seitlich der Kirche, sondern er läuft rings um die ganze Kirche herum und bildet so zwischen den drei von ihm durchlaufenen Fassaden einen kapellenartigen Nebenkörper.

Diese sechs Nebenkörper, Schnittpunkte des Kreuzgangs mit den Fassaden, bilden je ein reich verziertes Tor mit verschiedenen marianischen Anrufungen.

Das Rosenkranztor ist das einzige, bisher fertiggestellte. Es wird auch Rosenkranzkapelle genannt, weil es sich an die Grundmauern des Glockenturms anlehnt und so einen dreieckigen Zwischenraum zur Achse des Kreuzgangs bildet. Der diesen bedekkende Wimper ist eine der gelungensten Schöpfungen Gaudís und verleiht dem Innern eine treffliche Belichtung. Wie bei fast allen Kuppelentwürfen unserer Architekten ist der innere Mittelraum von einem äusseren Geländer umgeben, gestützt auf acht kleine schrägstehende reich verzierte Säulen. Die Gesamtwirkung des Kuppelinneren ist eindrucksvoll.

Die Sakristeien und *die Kapelle Mariae- Himmelfahrt.*

Die zwei im nördlichen Winkel des Kreuzgangs errichteten Räume bilden die Sakristeien, deren Grundriss 18 × 18 m., und deren Höhe etwa 16 m. ist. Die Kuppel hat eine zwölfeckige Form mit einer hyperbolischen Paraboloide. Aus den äusseren Ecken steigen je drei kleinere Obelisken und ein Wimperg hervor.

Die Kapelle Mariae-Himmelfahrt liegt in der Mitte des nördlichen Säulenganges des Kreuzgangs. Der Grundriss ist viereckig und eine Kuppel deckt die Kapelle, wie eine königliche Krone. Sie soll 30 m. hoch werden, und in vier Giebelfelder eingeteilt sein.

Im Innern wird die Wölbung zu einem Hyperboloid und das Licht hat durch den äusseren Wimperg Zutritt. In Höhe von etwa 8 m. zieht sich eine Galerie hin. ([13])

Schlussfolgerung:

Entwicklung der Gaudischen Kunstauffassung in der SF.

Es kann auf vier Entwicklungsstufen innerhalb des bereits fertiggestellten Teiles der SF hingewiesen werden, nämlich:

1) *Krypta*: Diese wurde nach den Richtlinien der neugotischen Formgebungslehre errichtet, die von dem ursprünglich erwählten Architekten Villar dem Kirchenbau zugrundegelegt worden war.

2) *Apsis*: Vereinfachung und Anpassung des gotischen Baustils ohne Anwendung von äusseren Strebewerken. Naturalistischsymbolische Ausschmückung bei den Wasserspeiern und im Giebelbau.

3) *Weihnachtsfassade*: Die Skulpturen sind in volksreligiösem Realismus gehalten und die Dekoration ist sinnbildlich beeinflusst; etwas überladen, wie sie dem spanischen Jugendstil eigen ist.

4) *Glockentürme*: Gänzliche Zurückstellung des Historismus des 19. Jahrhunderts und Anwendung rein geometrischer, hyperbolisch-paraboloider Formen.

3. Baugeschichte der SF.

Die folgenden chronologischen Angaben wurden der Zeitschrift «El Propagador de la Devoción a San José» entnommen, die das amtliche Organ der Vereinigung zur Förderung der SF *war.*

---

13. Der Architekt Martinell war es, der Gaudí dazu veranlasste, die Ideen für die Kuppel dieser Kapelle einem Werk des 18. Jahrhunderts zu entnehmen, das der aus Tarragona gebürtige Bildhauer Bonifás für die Kathedrale von Gerona schuf und die entschlafene Jungfrau Maria unter einem barocken Baldachin darstellt. Als er die Fotos dieses Werkes sah, nahm er den Vorschlag sofort an. Martinell sagt dazu Folgendes: «Und dieses Werk von Bonifás, in Form eines Tabernakels, mit einer Krone als Abschluss und den von Engeln gehaltenen Vorhängen die das Ganze einrahmen, gab Gaudí eine klare Vorstellung von der Schutzherrschaft der Muttergottes.» (MG 64).

Ein frommer Buchhändler, José María Bocabella in Barcelona, hatte um 1880 den Gedanken, den Bau einer «Sühnekirche zu Ehren der Heiligen Familie» in die Wege zu leiten. Zuerts wurde beabsichtigt, die neue Kirche so zu erbauen, dass sie, gleiche Masstäbe vorausgesetzt, ein Gegenstück zu der Basilika von Loreto als Wiedergabe des Heiligen Hauses von Nazareth bilde. Dieser Plan wurde jedoch bald aufgegeben, und der Diözesanarchitekt Francisco Villar beauftragt, einen anderen Entwurf auszuarbeiten. Dieser folgte dem damaligen künstlerischen Geschmack und entwarf eine Kirche in neugotischem Stil. Als die ersten Umrisse der Krypta sichtber wurden, legte Villar seinen Auftrag nieder. Auf Veranlassung des Architekten Juan Martorell, Mitglied des Baususschusses, wurde dann am 3. November 1883 sein Beistand, *Antonio Gaudí Cornet,* mit der Weiterführung betraut. Sehr bald widmete Gaudí diesem Werk sein ganzes Leben. Die Kirche ist in einem neuen Stadtteil gelegen, umsäumt von vier Strassen Barcelonas. Das Grundstück wurde im Jahr 1881 zum Preis von 172.000 Peseten erworden.

Vom Jahr 1882 bis zum Tod Gaudís, 1926

1882. Architekt Villar ersetzt den ursprünglichen Bauplan von Bocabella durch den einer Kirche in gotischem Stil, deren Grundriss 94 × 44 m. umfassen sollte. Der Plan bildete ein lateinisches Kreuz, in drei Schiffe geteilt, von denen das Huptschiff der hl. Familie und die Nebenschiffe dem hl. Joachim und der hl. Anna geweiht sein sollten. Die Apsis sollte sich in sieben Unterteile gliedern, die an die sieben Schmerzen Mariens und Josefs erinnern sollten. Der 85 m. hohe Glockenturm sollte den Blick der Menschen auf den Himmel lenken. *Der Grundstein* wurde em 19. März ds. Js. durch den Bischof Urquinaona von Barcelona gelegt. Im November wurden die Ausschachtungsarbeiten beendet.

1883. Arbeiten am Grundmauerwerk und an der Herstellung der Krypta-Säulen. Rücktritt des Baumeisters Villar.

3. November: Gaudí übernimmt die Aufgabe, zeigt jedoch anfänglich kein sonderliches Interesse an der Durchführung. Das Projekt der Krypta von Villar wird von ihm umgearbeitet, die Gewölbe auf 10 m. erhöht, dagegen der gleiche Grundriss und die gleiche Anordnung beibehalten. Er umgibt auch das Ganze mit einem Graben, zum Schutz gegen Feuchtigkeit und sorgt für eine bessere Durchlüftung.

1884. Im November wird das Dach einer Kapelle fertig. Gaudí verkündet seine Absicht, die mittlere Kapelle in der Apsis bis zum 19. März fertigzustellen. Gleichzeitig macht er bekannt, dass die acht Sammelpfeiler aller Apsiskapellen fertiggestellt seien. Ein jeder Pfeiler besteht aus einem Bündel von zehn Säulen.

1885. Am 19. März wird die Kapelle zu Ehren des hl. Josef im Mittelpunkt des Apsisgrundrisses geweiht.

Um die Jahreswende haben die Aussenwände die Höhe der Kapelle erreicht, die Fenster und Abschlussgitter der Kapelle sind fertig, ebenso die äusseren Strebepfeiler, die Bögen, welche das Huptschiff umgeben und zwei weitere Kapellen, die sich an die Mittelkapelle anschliessen.

1885-1891. Vorarbeiten Gaudís, die zu einer langsamen Umarbeitung des ursprünglichen Bauplanes von Villar führen. Sein erster, neuer Bauplan für den Oberkirchenbau stammt aus den Jahren 1885 und 1886.

1886. Wird an der Krypta weitergearbeitet und der Treppenbau in Angriff genommen. Gaudí meint, die SF innerhalb von zehn Jahren fertigstellen zu können, sofern ihm jedes Jahr 360.000 Peseten zur Verfügung gestellt werden (d. h. eine Gesamtsumme von 3,6 Millionen Peseten). Später dehnte sich sein Projekt derart aus, dass ein genauer Endtermin nicht mehr genannt werden konnte.

1887. Die drei Mittelkapellen der Apsis wurden im Juni beendet, ebenso die Gewölbe der Seitenschiffe. An den Umfassungsmauern wird weitergearbeitet, die Zugangstreppe fertiggestellt. Im November sind der Fussboden der Krypta, die bunten Glasfenster und die Treppenstufen fertig.

1888. Die Nebenarbeiten an der Krypta werden weitergeführt, der Baugrund der Apsis Ausgehoben und Gaudí selbst setzt die Umarbeitung des Apsis-Entwurfs Villar weiter fort. In ihrem äusseren Bild wird die Apsis nur leicht verändert. Neu aber ist der Gedanke der grossen Fassade des Querschiffes.

1889. Der einzige Turm des Villar-Entwurfes wird in einen gewaltigen Mittelturm im Projekt verwandelt. Eine grossartige Hauptfassade mit vier Glockentürmen soll die viel einfachere des ersten Projekts ersetzen.

1890. An den Apsismauern wird weitergearbeitet; sie erreichen am Jahresende 6 m. Höhe. Die Krypta wird fertiggestellt.

1891. Die Arbeiten an der Apsis schreiten weiter fort, die Mauern erreichen eine Höhe von 19 m., wobei alle Fenster ausgespart sind. Am Jahresende sind fast alle Wasserspeier aufgesetzt. Auch am oberen Teil des Triforiums wird gearbeitet und viele Steine des Abschlussgiebels sind schon fertig. An den Strebepfeilern wird die Arbeit begonnen.

1892. Die Apsiskapellen werden fertiggestellt und an den oberen Teilen wird gearbeitet. Einige verzierte Abschlusssteine werden aufgesetzt. Gaudí selbst unternimmt Vorarbeiten zur Weihnachtsfassade. In diesem Jahr entwirft Gaudí das bereits erwähnte Projekt füt die franziskanischen Missionen in Tanger.

1893. Abschluss der Arbeiten an der Apsis und einem Teil des Treppenschachtes. Grundarbeiten am linken Ausgang des Querschiffes an der für die Weihnachtsfassade vorgesehenen Stelle. Errichtung der Grundmauern für die Glockentürme. Man arbeitet an den Skulpturen und am Zierat der Fassade; fertig geworden sind unterdessen die Abstammungssäule und die Sockel mit dem Weihnachtsgeflügel. Die Schildkröten, sowie die Sockel für die palmenförmigen Säulen nehmen bereits ihren

Platz ein. Gaudís Entwurf für die Weihnachtsfassade ist bis auf die Abschlüsse der Glockentürme fertiggestellt.

1894. Die Arbeiten an der Weihnachtsfassade, de 7 m. Höhe erreicht, sind im Fortgang begriffen.

1895-1896. Die Ausschmückungsarbeiten an dem untèren Teil der Fassade der drei Portale stehen kurz vor ihrem Abschluss. Man arbeitet an den beiden Säulen seitlich des Hauptportals.

1897. Allgemeine Auschmückungsarbeiten an der Weihnachtsfassade. Ein unterirdiches Gewölbe für eine Schmiedewerkstatt. Fertiggestellt sind die Balkone an den Türmen bei dem Übergang von ihrem viereckigen zum runden Grundriss. Das Treppengehäuse neben der Apsis erreicht 20 m. Höohe. Man fängt mit der Arbeit an dem Rosenkranztor an.

1898. Ausschmückung der Archivolten der drei Portale der Weihnachtsfassade. Die Glockentürme erreichen eine Höhe von 26 m. Die Sockel für die Apostelstatuen werden auch schon angebracht. Der Abschluss des Rosenkranztors ist fast vollendet ; in der Sakristei der Krypta wird ein reich verzierter, von Gaudí entworfener grosser Schrank zur Aufnahme der liturgischen Gewänder aufgestellt (im Jahre 1936 im Bürgerkrieg vernichtet). Aufstellung einer Bank für die drei Geistlichen beim Hochmt.

1899. Fertigstellung der Rosenkranzkapelle. Es steht zu befürchten, dass die Bautätigkeit, deren Fortgang bereits nachgelassen hat, aus Mangel an Geldmitteln völlig ins Stocken gerät. Seit Beginn der Arbeiten wurden bereits 2.210.000 Peseten ausgegeben.

1900. Die Ausschmückungsarbeiten der drei Portale der Weihnachtsfassade sind im Rohbau beendigt. Die Glockentürme erreichen 32 m.

1901. Der Bau der Passionsfassade soll in Kürze beginnen ; Gaudí hat sie fertig ausgearbeitet. Beim Bau der Kapelle für die Güellsiedlung unternalm er praktische Studien zur technischen Lösung, die er dann bei den Arbeiten des Innern der SF auszuwerten plant. Er ändert den ursprünglischen Plan für die Kirchengewölbe (Verwendung sehr schmaler Spitzbögen) ab und übernimmt statt dessen parabolische Bögen und Säulen mit vieleckigem Querschnitt und spiralförmiger Windung.

1902. Die Arbeiten schreiten nur sehr langsam fort. Die Fassade erreicht die Höhe von 35 m.

Mit der Restaurierung der Kathedrale von Palma de Mallorca beauftragt, verbringt Gaudí dort die Monate Mai bis August, um den liturgischen Anforderungen der Kirche in allen Einzelbeiten gerecht zu werden. Das Ergebnis seiner Folgerungen und Aufzeichnungen dient ihm alsdann zur Richschnur beim Entwurf der liturgischen Grundlage der SF.

1903. Beendigung des Hauptgiebelbaus am Liebesportal der Geburtsfassade.

1904. Es wird tüchtig am Bau der Glockentürme gearbeitet ; einer derselben erreicht schon eine Höhe von 44 m.

1905. Die Entwürfe für den Gesamtbau der SF sind vollständig.

1906-1910. Wegen Fehlens von Geldmitteln wir nur sehr langsam an den Glockentürmen und an der Ausschmückung der Torbogen der Weihnachtsfassade weitergebaut.

1910-1911. Die Weihnachtsfassade wird fertiggemacht, mit Ausnahme der Winperge der drei Portale. Die Glockentürme erreichen 60 m. Höhe.

1914. Völliges Stocken der Arbeiten; Umschwung und Neuordnung in den Bauplänen. Die Baukosten haben insgesamt den Betrag von 3,3 Millionen Peseten erreicht. Ein *Gipsmodell des Gesamtbaus* wird angefertigt. Nach Gaudís Plan sollten die Abschlüsse der Glockentürme ursprünglich aus je einer grossen Krone bestehen.

1914-1917. Wegen Mangels an Geldmitteln wendet Gaudí seine ganze Kraft der technischen Vollendung seiner Baupläne zu. Studien über den Hauptturm mit seinem Abschluskreuz. Ins Einzelne gehende Versuche mit rohrförmigen Glocken für die Glockentürme der SF mit Anlagen für die Beleuchtungstechnik usw. Allgemeine Verwendung von Baubögen in Form von Hyperbeln, Paraboloiden und Helikoiden, sowohl im Innern als auch nach aussen. Umarbeitung der Pläne für den Abschluss. Schmock der Glockentürme.

1917. Endgültiger Entwurf Gaudís für die Passionsfassade.

1918. Die Bauarbeiten werden wieder aufgenommen und ein Glockenturm bis auf seinen Abschluss fertiggestellt. Erste Entwürfe zur Glorienfassade.

1920. Die Glockentürme der Weihnachtsfassade werden bis auf die Kronenspitze vollendet.

1921-1924. Der Grundstein zu einer der Säulen des Querschiffs wird gelegt. Die Ausgaben für die Bauten seit 1822 betragen ungefähr 4 Millionen Peseten. Versuche mit venezianischem Glasschmuck an den Turmabschlüssen.

1925. Ergänzung an der endgültigen Lösung der Schiffe. Am 30. November Beendigung des dem hl. Barnabas geweihten Glockenturms. Beleuchtungsversuche vom Glockenturm aus. Pläne und Gipsmodelle der beiden Sakristeien.

1926. Vollendung des Gipsmodells vom Innenbau der Kirche mit schiefstehenden Säulen. Entwürfe und Vorstudien Gaudís zur Himmelfahrtskapelle.

7 *Juni.* Tod Gaudís.

Vom Jahr 1927 bis Ende 1958

1927. Der Architekt Francisco Quintana übernimmt die Leitung der Arbeiten. Der letzte seitliche Glockenturm wird fertig.

1929. Der dem hl. Matthäus geweihte Glockenturm wird ebenso fertiggebaut.

1930. Der letzte Glockenturm der Weihnachsfassade wird beendigt. Auch die Arbeiten an den Wimpergen der drei Portale werden zum Abschluss gebracht.

1932. Der Gesamtaufwand für Bauarbeiten überschreitet 5 Millionen Peseten. Die bis jetzt geschaffenen Statuen der Welhnachtsfassade werden grösstenteils aufgestellt.

1933-1935. Die Figuren der Apostol werden an den vier Glockentürmen angebracht.

1936. Erledigung der nötigen Vorarbeiten für den Bau einer der Sakristeien.—*Juli.* Durch den Ausbruch der Revolution und des spanischen Bürgerkriegs wird in den Strassen Barcelonas ein Blutbad angerichtet, die Archive, Werkstätte und Verwaltungsräume der SF in Brand gesteckt. Eine unzählbare Menge von Schriftstücken, Plänen, Zeichnungen, Entwürfen usw. geht damit verloren. Die Ausschmückung des Rosenkranztors wird stark beschädigt, Gipsmodelle der endgültigen Figuren der Weihnachtsgassade zerstört.

1939. Nach Beendigung des Bürgerkrieges wird die Säuberung in Angriff genommen. Die für die Weiterarbeit unentbehrlichen Unterlagen werden sorgfältig gesammelt.

1940-1950. Es wird emsig an der Beseitigung der Schäden geabeitet, frühere Baupläne wiederhergestellt. Neu erstand wieder das Gesamtmodell der SF, im Jahr 1936 fast vollständig zerstört.

1951-1954. Allgemeine Wiederherstellungsarbeiten der zerstörten Teile, besonders der Weihnachtsfassade und Wiederinangriffnahme kleinerer Arbeiten im Sinne Gaudís, unter der Leitung seiner früheren Mitarbeiter.

1955. Wiederaufnahme der Bauarbeiten in grossem Stil, zunächst an den Grundlagen der Passionsfassade.

1955-1958. Weiterarbeit am unteren Teil der Passionsfassade mit Zementierung, unterirdischen Gewölben und Grundmauern. Aufgestellt wurden gerade am 19. März 1958 (Fest des hl. Josef) die übrigen Statuen des Jesuskindes mit Maria und Josef am Liebesportal der Weihnachtsfassade. Die Leitung der Arbeiten liegt nach wie vor in den Händen des Architekten Quintana.

ZWEITER TEIL - IKONOLOGIE

I. RELIGIOSE BEDEUTUNG DER KIRCHE DER SF.

1. Liturgisch-symbolischer Sinn.

Vor Beginn des zweiten Teiles, des wichtigsten der vorliegenden Arbeit, ist es zum Verständnis der Ikonologie und der Symbolik der SF zweckmässig, die besondere Bestimmung dieser Kirche und ihrer Skulpturen zu erklären.

In erster Linie ist der liturgische Vorgang zu bewerten, der einer jeden katholischen Kirche eigen ist -als Haus Gottes und Ort des Gebets. Gaudí eilte seiner Zeit und der damaligen liturgischen Erneuerung voraus und gab dem Altar seine volle Bedeutung und Würde zurück, indem er ihn frei in der Apsis aufstellt. Jahrhunderte lang waren die Altäre unter einer Überzahl wertvoller Gemälde und Kunstschätze förmlich begraben. ([14])

Gewappnet mit den hauptsächlichen liturgischen Werken, —wie dem Messbuch, dem Brevier, dem Rituale und Pontificale— und insbesondere mit dem bedeutenden Werk von Dom Prosper Guéranger, O.S.B. «L'année liturgique», gab Gaudí dem Gesamtbild del SF eine organische Form, innerhalb welcher ein jeder Bestandteil einem biblischen, katechistischen und liturgischen Text entspricht. Einem jeglichen Stein wohnt gewissermassen eine christliche Glaubenswahrheit inne. Die ganze innere und äussere Anordnung verkündet die göttliche Lehre des mystischen Leibes

---

14. Gaudí befasste sich schon damals mit den Problemen der gegenwärtigen, kirchlichen Baukunst, die in Übereinstimmung mit der Teilnahme der Gläubigen an der Liturgie stehen sollte: Richtige Beleuchtung, sowohl natürliche als auch künstliche, Akustik usw.

Christi, der Kirche, deren Haupt Christus ist. Christus ist symbolish dargestellt : innen durch den Altar und aussen durch das Kreuz, das den mittleren, Ihm geweihten Turm der SF krönt. Das himmliche Jerusalem, die herrliche Gottesstadt, in der Gott selbst sein Zelt inmitten der Menschen aufgeschlagen hat, wird das Hochziel, das sich, wie in den mittelalterlichen Kathedralen, auch hier wiederholt. ([15])

2. Besonderer Zweck der Kirche der SF.

a) Sie ist eine Sühnekirche : Wie die Urkunde der Grundsteinlegung berichtet, wurde eine «Sühnekirche zu Ehren der Heiligen Familie gebaut ; eine Kirche, welche die schlafenden Herzen wecken, den Glauben fördern, die Liebe neu beleben und dazu beitragen soll, dass sich «der Herr des Landes erbarme». ([16])

b) Sie ist der Heiligen Familie von Nazareth geweiht : daher ihr Titel. Es darf daran erinnert werden, dass diese Kirche in Barcelona die erste der Heiligen Familie geweihte Kirche auf dem Erdenrund ist. Deshalb sind die Namen ihres dreifachen Patroziniums, Jesus, Maria und Josef, das Leitmotiv, das sich ständig, in allen Inschriften, Anagrammen und Bildern im Innern und Aeussern der Kirche wiederholt. Gaudí wollte die Beispiele ersten christlichen Heimes plastisch darstellen, damit es allen anderen «Familien» als Vorbild diene. ([17])

c) Zur Verherrlichung Jesu Christi : Gaudí verherrlicht ihn in aussergewöhnlich grossen Ausmassen, durch den Christus gewidmeten Mittelturm von einhundertsiebzig Meter Höhe, durch die Darstellung der Geheimnisse seiner Kindheit, seines Leidens und Sterbens, seiner Auferstehung und Himmelfahrt. Und ausserdem noch durch die ganze christliche Symbolik.

d) Auch zur Verherrlichung des Hl. Josef : Unter dem Schutz des Gemahls der Jungfrau Maria wollte die «Asociación Espiritual

---

15. Die Grossartigkeit der SF hat ihren Ursprung in dem Vorsatz Gaudís, das himmlische Jerusalem bildlich darzustellen, wie bei den Architekten der mittelalterlichen Dome. (Siehe : Sauer, «Symbolik des Kirchengebäudes», Freiburg i. Breisgau, 1902 ; Hans Sedlmayr, «Die Entstehung der Kathedrale», Zürich 1950).

16. Siehe Puig Boada, o. c. Den Sinn der Sühne der SF hat man immer aufrechterhalten, bis zur Gegenwart, wo in ihr Sühneakte wegen Gotteslästerung, Glaubensabfall und Verfolgung geleistet werden.

17. Der Bischof Torres y Bages, ein Freund Gaudís, führt diesen von Gaudí der SF gegebenen apologetischen Sinn in dem Vorwort seines Buches «Els misteris del Rosari» an. (Barcelona, 1930).

de Devotos de San José» im Jahre 1881 einen grossartigen Tempel bauen, um die Tugenden der Familie von Nazareth, deren irdisches Haupt Josef war, zu verbreiten. Man kann behaupten, dass die SF eigentlich von Anfang an eine Josefskirche gewesen sei : befindet sich doch in der Krypta eine dem Nährvater Jesu gewidmete Hauptkapelle und steht doch sein Bild in dem ihm geweihten Hoffnungsportal der Weihnachtsfassade. Ausser seinen Anfangsbuchstaben sind überall auch seine Werkzeuge sichtbar. ([18])

c) *Schliesslich zur Versinnbildlichung des Triumphes Gottes über die Stadt* : Es ist eine Erhöhung Gottes auf eine plastische und apologetische Weise. Die Absicht Gaudís ist die Betonung der theologischen Tugenden : Glaube, Hoffnung und Liebe, im Gegensatz zum Materialismus unserer Zeit. Gaudí entwarf seine mit dem Kreuz gekrönte Kirche in grösserer Höhe als sämtliche andere Gebäude der Stadt Barcelona. Die apologetische Lehre darin ist folgende : Die Menschen der «civitas terrestris» sollten, als Bürger einer «civitas caelestis», ihre ewige Bestimmung nicht vergessen. ([19])

3. Der künslerische und christlich-soziale Wert.

Gaudí, so sagt Puig Boada ([20]), hätte sich an eine von namhaften Bildhauern hergestellte Skulptur halten können was er zu Beginn der Bauarbeiten auch versuchte. Vielleicht zur Erzielung einer grösseren Einheit, reizte es ihn, den Formen seinen eigenen Stil zu geben, damit Ausdruck und Leben genau so dargestellt würden, wie er es sich für jeden einzelnen Fall vorgestellt hatte. Wenn auch mit Hilfe eines hervorragenden Bildhauers manche Bildwerke an Vollkommenheit gewonnen hätten, wäre dennoch der Einklang vielfach verlorengegangen. Gaudí legte vor allem Wert auf die Harmonie des *Ganzen*. Er wollte eine plastsch-architektonische Einheit schaffen. In der SF is oft schwer zu erkennen, wo eine Skulptur anfängt und wo sie aufhört, namentlich an der

---

18. Die besondere Beachtung des hl. Josef ist kennzeichnend für die SF und unterscheidet sie wesentlich von dem ikonologichen Zyklus der alten Kathedralen, in denen der hl. Josef immer nur als nebensächliche Person erscheint, nie aber als Mittelpunkt irgendeiner Darstellung aus dem Evangelium.

19. Martinell schrieb folgende Worte Gaudís nieder : «Das Gotteshaus ist der einzige, würdige Ort, um den Geist eines Volkes zu vertreten, denn die Religion ist das höchste Gut des Menschen.» (MG 39).

20. O. c. S. 135.

Weihnachtsfassade. Der Baustein wird nicht nach klassischen Entwürfen bearbeitet, sondern wie eine mächtige Gesamtskulptur, die einem mit der Hand gemodelterm Baustoff aus Wachs gleicht. Daher diese wellenförmige, lebhafte Bewegung der Formen bis in die kleinsten Teile hinein. So erklärt es sich auch, warum Gaudí, um die Wirklichkeit und das Leben besser erfassen zu können, sich dem Verfahren des Gipsabgusses an einem lebenden Modell zuwandte, den er dann verbesserte, erweiterte und nach seiner Art ausarbeitete.

Wie schon erwähnt, ist das Liturgische untrennbar mit seiner Kunst verwachsen. Sollten Religion und Kunst hier voneinander getrennt werden, so würde dabei ein verstümmeltes und unverständliches Werk herauskommen. Beim Studium der SF und vor allem ihrer Skulpturen, ist es unerlässlich, sich in ihren religiösen Sinn zu vertiefen. Es ist daher nicht verwunderlich, dass eine ikonologische Betrachtung gelegentlich auch einmal die Form einer Predigt annimmt, denn Gaudí selbst hatte sich dem Vorsatz verschrieben, sein ganzes Werk eine «Predigt aus Stein» werden zu lassen. ([21])

Die SF entstand und wächst zu einer Zeit, in welcher die revolutionären Lehren begannen, die Grundlagen der Familie und der Gesellschaft zu zerstören. Gaudí, der an sozialen Problemen besonderen Anteil nahm, wollte namentlich der Arbeitterschaft als mustergültiges Beispiel eine Handwerkerfamilie darstellen : die von Jesus, Maria und Josef. Er wollte die Werkzeuge der Arbeit verherrlichen, indem er sie im Hoffnungsportal zu Füssen Jesu und Josefs legte. Überzeugt von der Unwissenheit des Volkes, wollte er in seiner «Biblia pauperum», der SF, alle Wahrheiten des Credo darstellen und das auf eine dem Volke verständliche Weise. So wird die populäre Realität seiner Bildwerke im Hinblick auf die leichte Verständlichkeit seitens der Volksmassen auch einleuchtend. ([22])

---

21. «Das Gotteshaus stellt, ausser seinem Zweck, Gottesdienste in ihm zu feiern, in seiner Gesamtheit alle Wahrheiten der Religion und die Verherrlichung Gottes und seiner Heiligen bildhaft dar.» (MG 80).

22. Mit Recht kann gesagt werden, dass die sogenannte «Kathedrale der Armen» ein lebendiges Denkmal der christlichen Soziologie ist. Sie wird in einem Stadtviertel Barcelonas erbaut, das vorwiegend die Arbeiterklasse beherbergt und erhebt sich langsam, mittels freiwilliger Almosen und Spenden, ist also die Frucht eines Opfers, wie es Gaudí wollte : «Das Almosen, das nicht ein Opfer zur Grundlage hat, ist kein wirkliches Almosen, sondern in den meisten Fällen weiter nichts als Eitelkeit.» (MG, 39).

4. Symbolik der SF. ([23])

Das Aeussere der SF stellt die Kirche, den mystische Leib Christi, dar, deren Haupt Christus ist und deren Glieder die Christen sind, vertreten durch die Apostel, die Evangelisten, Maria und die Heiligen. ([24]) Der Gesamtbau ist ein grossartiges, plastisches Bild des Erlösungswerkes Christi. In der Weihnachts- und Passionsfasade wird das irdische Leben des Erlösers, in der Glorien fassade seine göttliche Macht als Richter über Leben und Tod dargestellt. Das Innere der Kirche versinnbildlicht das himmlische Jerusalem, die mystische Stadt des Friedens, den Thronsitz des Lammes, sowie die Lehre, die Heilmittel und die Erlösung durch die Kirche.

a) *Bedeutung der 6 mittleren Türme und der 12 Glockentürme.*

Der Hauptturm erhebt sich über dem Querschiff; er ist Christus geweiht und überragt den ganzen Bau. Im Mittelpunkt des Gipfel-Kreuzes wird das Opfer der Erlösung durch das Lamm dargestellt. In den Mosaiken dieses Kreuzes wird sich bei Tag das Sonnenlicht widerspiegeln und bei Nacht, bei grosen Festlichkeiten, werden vier Scheinwerfer ihr Licht über der Stadt leuchten lassen und dadurch den Ausspruch Christi bewahrheiten: «Ich bin das Licht der Welt». Christus geweihte Haupttürme gab es bereits in byzantinischen Kirchen und in gotischen Kathe-

---

23. Ein sicheres, ausführliches und zusammengefasstes Programm der SF besteht auf Grund der Erklärungen Gaudís an die Besucher und ganz besonders an seine Freunde und Helfer. Bergós unterrichtet uns über Notiz-Hefte Gaudís mit Entwürfen, welche die ganze christliche Lehde enthalten (BG, 129). Nach Beendigung einer der längsten Erklärungen, die er hörte, schrieb Martinell die folgenden Worte: «Er legte den allgemeinen Plan des Gotteshauses mit aller Klarheit dar, sagte aber, dass man, um sich eine genaue Vorstellung von der Gesamtheit machen zu können, den Bau sehen müsse. Gaudí spricht von diesen Plänen mit solcher Sicherheit, als müsste er sie sofort ausführen. Seine Erklärungen über geplante Dinge erhalten die Lebendigkeit der Realität.» (MG, 52).

24. Durandus sagt am Anfang seines «Rationale de divinis officiis», dass die Kirchen sowohl nach ihrem materiellen wie auch geistigen Sinne zu verstehen seien. (Siehe Sauer, o. c., 106).

dralen, z. B. in der Basilika der Apostel von Konstantinopel und im Dom von Mailand. ([25]) Der grosse Hauptturm soll von vier etwas niedrigeren, den Evangelisten geweihten Türmen umgeben sein und deren Sinnbilder, Engel, Löwe, Stier und Adler, tragen.

Hinter dem Hauptturm, über der Apsis, erhebt sich ein der Jungfrau Maria geweihter Turm, von ihrem Symbol, dem Morgenstern, gekrönt. Das bedeutet eine Erweiterung des architektonischen Symbolismus, der, wie es sich bereits in der byzantinischen Kunst offenbart, seinen Ursprung in der altertümlichen Auffassung hat, derzufolge die Apsis mit dem Altar in ihrer Mitte, eine Verkörperung Marias, der «Mater Dei» ist, die Christus in ihrem Schosse birgt. ([26])

Die zwölf Glokentürme der Fassaden sind den Aposteln geweiht. Ihre Spitzen tragen die Symbole der bischöflichen Würde: Hirtenstab, Mitra, Brust-Kreuz und Ring. An den Türmen selbst heben sich Statuen der jeweiligen Apostel ab. ([27]) Verschiedene Inschriften verdeutlichen den Gedanken der Symbolik.

b) *Ausschmückung der Apsis.*

Einer der Schüler Gaudís berichtet, dass der Architekt kurz nach Beendigung der Bauarbeiten an der Krypta diese verliess, um draussen frische Luft zu schöpfen und um Motive für die Apsis zu sammeln, deren Bau in Angriff genommen werden sollte. ([22]) Auf dem Baugrundstück der SF und in den umliegenden Feldern fand er die pflanzlichen und tierischen Vorbilder für

---

25. Siehe Ch. DIEHL, «Manuel d'Art Bizantin», Paris, 1910; C. BOITO, «Il Duomo di Milano», Milano, 1887.

26. Im «Pàstor» von Hermes erscheint schon die Kirche und Maria unter dem Sinbild eines Turmes. Das marianische Sinnbild des Turmes wird bestätigt in der Lauretanischen Litanei, worin Maria als «Turris davídica», «Turris eburnea» angerufen wird. (Siehe AUBER «Histoire et Theorie du symbolisme religieux avant et depuis le Christianisme», Band III, S. 116, Paris, 1884).

27. Die Weihe des Mittelturmes an Christus, umgeben von den vier Türmen der Evangelisten, sowie den zwölf Aposteln gewidmeten zwölf Glockentürmen der jeweiligen Fassaden, bildet eine gewaltige, architektonische Übertragung des ikonographischen Themas, das an den Portalen mittelalterlicher Kirchen erscheint: Christus als Pantokrator im Giebelfeld von den Symbolen der Evangelisten und an den Türpfosten von den Figuren der zwölf Apostel umgeben.

28. Siehe SUGRAÑES, PJ 1928, 117.

die eigenartigen Verzierungen : wilde Aehren, Kräuter, Wurzeln, Blumen, Schnecken, Frösche, Eidechsen und auch einige Schlangen. In seiner Liebe zur Natur liess Gaudí diese Pflanzen und Tiere sammeln, modellierte sie und liess sie in beachtlichen Grössen in Stein meisseln. Die Mauern der Apsis sind von Kräutern gekrönt ; Blumenzwiebel und Aehren bilden die Spitzen der Giebel. Der Krönungsschmuck des Treppenschachtes an der Apsis weist ähnliche Pflanzengebilde auf. Gaudí wollte diese bescheidenen Kräuter und Aehren des Baugrundes der SF verewigen, um durch sie plastisch den Hinweis des Evangeliums zum Ausdruck zu bringen : «Gott erhöht die Niedrigen».

Das Symbol dieser Demutserhöhung befindet sich hinter dem Marienturm, als Verherrlichung jener Frau die sich als «Magd des Herrn» bezeicnete. ([29])

Wasserspeier : Im Ganzen sind vierzehn Tierfiguren —zwei an jeder Apsiskapelle— an den Strebepfeilern angebracht. Zwei Schlangen, symetrisch an den mittleren Strebepfeilern anmutig verschlungen, bilden eine Arabeske ; weiter sieht man noch Eidechsen, Drachen und Frösche. Sie erinnern an die früheren Bewohner des Kirchengrundstücks ; jetzt ragen ihre grossen, grotesken Silhouetten als märchenhafte Tiere ins Freie. Diese Wasserspeier erinnern an die gotischen Dome, sie haben jedoch eine eigene neue Form, kennzeichnend für die Plastik Gaudís. Sie thronen nicht hoch oben auf dem Bau, dem Auge aus der Ferne kaum erkennbar, sondern sie sind für den Betrachter gut sichtbar und von überzeugender Symbolik. In diesen Wasserspeier als Gleichnisse für die Irrlehrer hinzustellen. Sie stürzen als Aufrührer und Gotteslästerer in den Abgrund, erschreckt von dem in dem Hauptturm symbolisierten Sieg Christi. ([30]) Diese Symbolik ist namentlich durch den Umstand gerechtfertigt, dass es sich in der SF um eine Sühnekirche handelt.

Anagramme : In den drei spitzen Ausläufern der Apsiskapellen erscheinen mit grossen Buchstaben die Anagramme der drei Per-

---

29. Der dekorative Naturalismus ist kennzeichnend für die Skulpturen der SF. «Er libet die Natur und es wäre sein Wunsch, dass jemand sie in ihrer überwältigenden Einfachheit nachahmen könnte, um dadurch ein Loblied auf die in Stein gemeisselte Krippe von Bethlehem anzustimen» : RAFOLS, «Gaudí», Barcelona 1952, S. 82.

30. So versteht man die gekrümmte Stellung der Schlangen, die gespreitzten Krallen der anderen Reptile und die entsetzt dreinblickenden Augen. Damit wollte er die Niederlage des Hochmuts und der Gottesleugnung, die Verdammung der Lästerungen versinnbildlichen. (Siehe MG, 76).

sonen der Hlg. Familie von Nazareth. Das «J» (Jesus) ist mit einer Dornenkrone, Sinnbild der Schmerzen, umgeben, das «M» (Maria) mit Lilien, Sinnbild der Reinheit und mit einer Krone, Inbegriff der königlichen Würde Mariens. Der Anfangsbuchstabe «J» für die Person Josefs is mit Veilchen geschmückt, als Sinnbild der Bescheidenheit.

Am Baldachin über den Statuen der Ordensstifter, hoch oben an den sechs grossen Strebepfeilern, befindet sich das von einer Strahlenkrone umgebene Initial Gottes und seitlich davon das Alpha und Omega, als Sinnbilder der Ewigkeit.

c) *Geplante liturgische Symbole : Antiphone des Advents.*

Als Krönung der sieben Kapellengiebel der Apsis plante Gaudí die symbolische Darstellung der Antiphone der letzten Adventswoche, die mit dem Ausruf «O», der Sehnsucht nach dem kommenden Erlöser, beginnen ; sie werden daher auch «O»-Antiphone genannt. Dieser kreisförmige «O»-Buchstabe enthält folgende Sinnbilder :

1. «*O Sapientia*». Symbol : ein Löwenkopf und ein Lamm. Bedeutung : Die Weisheit al Kraft, gepaart mit Milde.
2. «*O Adonai*». (Hebräische Anrufung Gottes). Symbol : Eine Königskrone und ein Szepter. Bedeutung : Adonai ist der Herr, König des Hauses Israel.
3. «*O Radix Jesse*». Symbol : Eine Nardenblüte. Bedeutung : Christus, die dem Stamm Jesse entsprossene Blume.
4. «*O Clavis David*». Symbol : Der Schlüssel, Bedeutung : Die Erlösungstat Christi.
5. «*O Oriens*». Symbol : Die Sonne. Bedeutung : Christus, Sonne der Gerechtigkeit.
6. «*O Rex gentium*». Symbol : Anagramm Christi mit Krone. Bedeutung : Christus, König aller Völker, Eckstein der Kirche.
7. «*O Emmanuel, rex et legislator*». Symbol : Königsmantel, Schwert und Gesetzesbuch. Bedeutung : König, Richter und Gesetzgeber.

In der symbolischen Zusammenstellung bezog sich Gaudí nicht nur auf die sieben Anrufungen, sondern auch auf die sieben Schmerzen und die sieben Freuden Mariens und Josefs, zu deren Gedenken die sieben Kapellen der Apsis geweiht sind. ([31])

31. Siehe PUIG BOADA, o. c. 101. Die bildhafte Darstellung der sieben Antiphone des Advents bildet eine ikonographische Neuheit.

d) *Fenster und Bedachungen der SF.*

Die Fenster des Querschiffs sollen das Bild je eines der Ordensgründer enthalten. In dem Fenster eines fertigen Teiles des Querschiffs befinden sich zwei Baldachine und die Sockel der künftigen Skulpturen. Der Schlusstein wird durch einen Korb mit Früchten gebildet, der die Gott aufgeopferte Frucht der Heiligkeit versinnbildlicht. Die Namens-Initialien Jesu, «IHS», erscheinen mit einem Kreuz; der Anfangsbuchstabe Mariens mit einer Königskrone und der Josefs mit dem Zimmermannshobel.

In den Entwürfen der Fenster der Mittel- und Seitenschiffe sind auch andere Einzelheiten erwähnenswert. Die Giebeldächer und Fenster sind mit im Masswerk zerstreuten Blättern verziert, welche die Loslösung von den Vergänglichkeiten der Welt, Endzwech der geistlichen Orden, versinnbildlichen. ([32]) Ferner erscheinen an den Seitensäulen die Gaben der Drei Könige, die zu gleicher Zeit Hinweis auf die dreifache Bedeutung der Kirche sind, mit den entsprechenden Inschriften der versinnbildeten Tugenden: AURUM-ELEEMOSINA (ein Schatzkästlein); THUS-ORATIO (ein Weihrauchfass); MYRRA-SACRIFICIUM (ein Salbengefäss).

Im Innenraum der von Gaudí entworfenen Fenster, deren parabolische Rundung die Form einer Licht-Monstranz hat, steht das Wort: AMEN. Die höher stehenden Fenster des Mittelschiffs sind mit eucharistischen Symbolen augeschmückt: ein Kelch und eine Hostie, über Trauben und Aehren schwebend.

Das Fensterauge am aüssseren Giebelteil der Seitenmauern bildet grosse Wappen mit den Worten: AMEN und ALLELUIA. Die pyramidenförmigen Abschlüsse, die aus der mittleren Bedachung hervorstehen, sollen durch kleine, turmartige Gebilde mit Wappen gekrönt werden, in welche der Buchstabe «T» (Theos), griechischer Anfangsbuchstabe des Namens Gottes eingemeisselt ist. All das hat seinen apotheosischen Sinn im Hinblick auf das himmlische Jerusalem der Apokalypsis, deren Abbild wiederum das grosse Bauwerk der SF ist. ([33])

---

32. Nach der mittelalterlichen Symbolik bedeuten die Kirchenfenster die Heiligen, «die wie ein Spiegel das Leben und die Lehre Christi wiedergeben.» (SAUER, o c. 121).

33. Es herrscht kein Zweifel darüber, dass Gaudí die Eingebungen hierzu aus der Apokalypse schöpfte (Kap. 21), die das neue himmlische Jerusalem, die mystische Stadt des Friedens, beschreibt, in der das Lamm wohnt, dessen Symbol in der Mitte des Abschlusskreuzes am Hauptturm dargestellt wird. Gaudí erwähnte öfters die Apokalypse in seinen Erklärungen. (Siehe MG, 79).

e) *Die Sakristeien, die vier Obelisken, die Tauf- und Sakramentskapelle.*

Die Sakristeien: Die entsprechenden Vorarbeiten des Bauwerks und der Ausschmückung der grossen Sakristeien stammen aus dem Jahre 1921 und den darauf folgenden Jahren. Während dieser Zeit machte die architektonische Entwicklung Gaudís eine neue Reife durch, die später ihre Vervollständigung im Bau des Kirchenchiff-Gewölbes der SF finden sollte. Eine der von Gaudí entworfenen Sakristeien versuchte man bereits im Jahre 1936 zu bauen. ([34])

Am oberen Teil der Kuppel war eine Ausschmückung in Mosaik geplant. Da die Priester sich in der Sakristei für das Opfer vorbereiten, bezog sich Gaudí beim Bau der Kuppelspitzen auf das vorbildliche Priestertum Christi in Gestalt eines Winzers, rot gefärbt vom Traubensaft der in der Kelter zerstampften Weintrauben, ([35]) sowie auf das Lamm, bereit, sich zur Schlachtbank führen zu lassen. Die äussere Ausschmückung der Kuppel wird durch Palmen und das Wort «AMEN» vervollständigt. In den Wappenschildern der parabolischen Schnittlinien der Kuppel sind die Anrufungen: BENEDICTIO, CLARITAS, SAPIENTIA, GRATIARUM ACTIO, HONOR, VIRTUS, FORTITUDO aus der Apokalypsis zu lesen. ([36]) Diese Symbole und Anrufungen bilden den Lobgesang der triumphierenden Kirche an das Lamm, das wie bereits erwähnt, den Schlusstein des Hauptturms in der Mitte der SF schmücken soll.

Die vier Obelisken: Gaudí beabsichtigte, an den vier Ecken des Kreuzgangs der SF, welche die vier Himmelsrichtungen angeben, die Sinnbilder der Haupttugenden in Relief anzubringen. Diese sollten mit Jesus und dem liturgischen Sinn der Quatembertage —der vier Jahreszeiten der Kirche— in Verbindung stehen. ([37])

---

34. Siehe PUIG BOADA, o. c. 54, Abb. 25-26.

35. Die mystiche Vorstellung des Keltertreter-Christus ist aus der Stelle des Isaias 63, 1 ff, entnommen. (Siehe KÜNSTLE, I, 489).

36. Apokal. 7, 12. Epistel der Allerheiligen-Messe.

37. SAUER (o. c. 87) im Kapitel «Symbolik der Himmelsrichtungen», erklärt das Alter dieses Symbolismus, der vom Heidentum —in Verbindung mit dem Sonnenkult— auf das christliche Brauchtum überging. Gaudí passte die traditionelle Symbolik seiner persönlichen religiösen Auffassung an.

Norden (*Winter*) : Quatemberfasten des Advents. Symbol Jesus : der Name Emanuel. Symbol der Klugheit : eine Schlange und eine Sparbüchse.

Süden (*Sommer*) : Quatemberfasten vor Pfingsten. Symbol Jesus : die Sonne mie einem Kreuz. Symbol der Gerechtigkeit : eine Wage und ein Schwert.

Osten (*Frühling*) : Quatemberfasten der eigentlichen Fastenzeit. Symbol Jesus (im mittleren Teil der Obelisken) : ein Kreuz mit den Buchstaben INRI. Symbol der Mässigkeit (in einem Giebel) : ein Brot schneidendes Messer und ein «porrón» (katalonisches Trinkgefäss) für Wein.

Westen (*Herbst*) : Quatemberfasten im September. Symbol : Jesus : das Anagramm seines Namens. Symbol der Stärke : ein Helm und ein Panzer.

An den Sockeln der Obelisken wird der Sinn der Quatemberfasten durch die Darstellung der heiligen Weihen vervollständigt, die an diesen liturgischen Tagen im Hinblick auf die übernatürliche Ernte vollzogen werden : Quatemberfasten des Advents, mit Hinweisen auf die Niederen Weihen (Ostiarier, Lektoren, Exorzisten und Akoluthen). Quatemberfasten der Fastenzeit mit Subdiakonatsweihe. Quatemberfasten vor Pfingsten mit Diakonatsweihe. Quatemberfasten im September mit Priesterweihe.

Die Tauf- und die Sakramentskapelle sollen beiderseits an der Glorienfassade Aufstellung finden. Die zwei Kapellen sollen gleichartig und darauf abgestimmt sein, die Bedeutung dieser Sakramente hervorzuheben. Sie haben kuppelförmige Bauart mit hyperbolischer Form und Aehnlichkeit mit den Sakristeien.

f) *Die Mariae-Himmelfahrtskapelle.*

Gaudí legte Wert darauf in der SF eine besondere Kapelle zu Ehren der Muttergottes zu errichten und zwar wurde ihr die Kapelle in der Mitte des nördlichen Flügels des Kreuzgangs hinter der Apsis gewidmet.

Als Gaudí den Plan dieser Kapelle entwarf, dachte er an die traditionellen Aufbahrungen Mariens am 15. August. Dies ist sehr typisch für Katalonien. Besonders erinnert sie an die in der Kathedrale von Gerona durch den Bildhauer Bonifás. ([38]) Ihrem

38. Vergl. Bemerkung 13.

ikonographischen Aussehen nach ist sie die Auslegung des «Salve». Der Hauptfenstergiebel soll die Inschrift SALVE REGINA, MATER MISERICORDIAE, tragen. Die Kuppel wird ein schützender Mantel sein zum Zeichen der Barmherzigkeit Mariens. Hierin ist ein Anklang an die mittelalterliche Architektur zu erkennen, namentlich im Hinblick auf die deutsche «Schutzmantelmadonna». ([39])

5. PROGRAMM DER FASSADEN. ([40])

a) *Weihnachsfassade.*

Sie wird auch die des Lebens und der Freude genannt ; sie steht gegen Osten : «ex oriente luz». Der Geburt Christi geht eine freudenreiche Erwartung der Natur voraus, das grosse Leuchten, der Sieg des Lebens, wie es in der Weihnachtsliturgie heisst. Daher erstrahlt diese Fassade in grosser Zartheit ; alles ist wie neugeboren, alles steht voller Blüte.

Die drei Archivolten umfassen das verborgene Leben Jesu. Die Skulpturen scharen sich innerhalb jeder Archivolte. Sie beziehen sich auf die theologischen Tugenden : Glaube, Hoffnung und Liebe, deren leuchtende Beispiele jeweils Josef. Maria und Jesus darstellen, denen die Portale gewidmet sind.

Das Glaubensportal befindet sich auf der rechten Seite und trägt das Anagramm des Patriarchen Josef. Die Skulpturen stellen die im Evangelium erwähnten Begebenheiten aus der Kindheit Jesu dar. Besonders hervorgehoben wird die Heimsuchung. Elisabeth bezeugt darin Maria das Geheimnis der Menschwerdung. Zacharias bestätigt die Offenbarung des Engels über die Namensgebung seines Sohnes. Weitere Begebenheiten zeigen Johannes den Täufer bei seinen entflammten Predigten über die Ankunft

---

39. Für das Innere hatte er folgende Ausschmückung vorgesehen : Darstellungen aus dem Leben Mariens an den Wänden und in der Kuppel ihre Krönung durch die Heiligste Dreifaltigkeit. (MG, 40).

40. Den ikonographischen Zyklus dieser Fassade und ihre Symbolik erklärte Gaudí den Besuchern der SF mit grosser Begeisterung. Nach einer seiner ausführlichen Erklärungen sagte er : «Was ich gesagt habe, ist Frucht eines Studiums von 31 Jahren beim Bau dieser Kirche», genau die Hälfte seines Lebens. (MG, 84).

des Erlösers ; das göttliche Kind bei seiner Darbringung im Tempel, wie der Priester Simeon es in seine Arme nimmt. Und schliesslich, im Mittelpunkt des Ganzen, der Knabe Jesus, wie er den Schriftgelehrten den richtigen Sinn der Schrift deutet.

Die Giebel-Gestaltung für jedes Portal ist rein symbolisch gedacht und ein Abbild der theologischen Tugenden. Am Glaubensportal befinden sich die Trauben und Aehren der Eucharistie. Die göttliche Vorsehung ist symbolisiert durch ein Auge inmitten einer Hand.

Das Hoffnungsportal befindet sich links und zeigt einen Stern mit dem Anagramm der Jungfrau Maria, Die Darstellungen veranschaulichen die bekannten Symbole dieser Tugend. Die Vermählung Josefs mit Maria und die Statuen Joachims und Annas bedeuten die von Gott gewählten Wege, un die erhoffte Erlösung zu verwirklichen. Die mittlere Gruppe wird gebildet vom Jesuknaben mit seinem Nährvater Josef in ihrem verborgenen Leben in Nazareth. Die Flucht nach Aegypten und der Kindermord sind die grossen schmerzlichen Augenblicke aus der Kindheit Jesu, in welchen, wie in jeder Trübsal, die Tugend der Hoffnung am reinsten glänzt. Der obere Teil des Portals enthält zwei Symbole : der sich auf die Jungfrau Maria beziehende Giebel, einem der Felsen von Montserrat ähnlich, mit der Inschrift «Salva nos» und unterhalb, am Wimperg, das vom Steuermann Josef gelenkte, unter dem Schutz des Heiligen Geistes stehende Schiff der Kirche.

Das Liebesportal : Dieses ist grösser als die zwei seitlichen und seine Figuren stellen eine Erläuterung der Tugend der Nächstenliebe dar. Um die Krippe herum lobpreisen die Menschen den menschgewordenen Sohn Gottes. Die Abstammungssäule, auf welcher die Krippe ruht, stellt die Menschheit vor Christi Erscheinen dar, befleckt vom giftigen Apfel der Schlange. Maria und Josef beten das Kind in der Krippe an. Ein Ochs und ein Esel wärmen es mit ihrem Atem. Als erste beten die Hirten es an, später die Könige. Engel verkünden die frohe Botschaft. Über der Archivolte erscheint die Gruppe der Verkündigung. In der oberen Nische ist die Krönung Mariens veranschaulicht.

Im Wimperg sieht man den Namen Jesus in ein reich geschmücktes Kreuz gemeisselt, umgeben von weihrauchbringenden Engeln. ([41]) Am Giebel sieht man am Fuss einer Zypresse einen

41. Die Szene ist von dem Introitus der Messe zum Heiligen Namen Jesu eingegeben.

Pelikan, Sinnbild der Liebe. Der Baum, Zuflucht der Vögel im Sturm, endet mit «Tau» (dem griechischen Anfangsbuchstaben des Namens Gottes «Theos»), und ist mit einem Kreuz und einer Taube gekrönt. (42)

b) *Passionsfassade.* (43)

Diese ganze Fassade ist voll scharfer geometrischer Formen und jeder Ausschmückung bar, um, im Geiste des Betrachters den Eindruck der Trostlosigkeit und des Todes hervorzurufen als Folge des Gottesmordes. Es ist dies eine Art Bühne, deren Anblick uns zwingt, die Aufmerksamkeit voll und ganz diesem einzigartigen religiösen Trauerspiel zuzuwenden. (44)

Glaubensportal : Es steht auf der linken Seite des Beschauers. Wir sehen dort den Einzug Jesu in Jerusalem als König und Prophet ; die Hingabe des Volkes an die königliche Person Christi und die Erfüllung der alten Prophezeiungen ; darüber steht das Wort : «Via». Dann sehen wir Verhandlungen vor den verschiedenen Tribunalen, vor die Jesus geschleppt wird, um ihn verurteilen zu können : vor Annas, als er von seiner Person Zeugnis ablegt und ein Diener ihm ins Gesicht schlägt ; abenso vor dem Rate der Aeltesten und vor Herodes, der, vom Stillschweigen Jesu überrascht. ihn zum Gespött aller weiss bekleiden lässt. Hinter in Stein gemeisselten Gittern sieht man die geheimen Zusammenkünfte der Priester und Schriftgelehrten, die sich verschworen haben, Jesus dem Tode zu überantworten.

---

42. Es ist möglich, dass Gaudí nicht genau den Anfangsbuchstaben des Namens Gottes in griechisch kannte (Θ = Zeos). Sich an den geläufigen Ausdruck (Theos) haltend, verwechselte er ihn mit dem Buchstaben T, der ihm gleichzeitig als Zeichen des Kreuzes diente.

43. Die ikonographischen Programme der Passions- und Glorienfassade, sowie des Inneren der SF erschienen bereits im «Album de Ilustraciones del Templo de la Sagrada Familia» (Barcelona 1914). Wir übertragen hier den Text des neuen Erklärungsheftes an dem wir mitgearbeitet haben. Der Titel der deutschen Übersetzung lautet : «Sühne-Tempel der Heiligen Familie», Barcelona 1958. Siehe : Puig Boada, o. c. 101-109 ; MC, 49-51 und 82-84.

44. Als Gaudí im Jahre 1913 einige Zeit in Puigcerdá zur Wiedergesundung weilte, kam ihm der Gedanke für die architektonische Struktur und das ikonologische Programm der Passionsfassade, den er in einer seiner ausführlichsten Zeichnungen für des Gesamtwerk zusammenfasste und der nunmehr als Grundlage für die gegenwärtigen Bauarbeiten dient.

Hoffnungsportal: Darin sind die schmerzhaftesten Begebenheiten des Leidens Jesu dargestellt: Die Geisselung, die Dornenkrönung und das Gericht vor Pilatus, das im Prätorium stattfindet; schliesslich der Aufbruch Jesu mit dem Kreuz auf seinen Schultern, auf dem Weg zum Kalvarienberg; es ist dies der «Schmerzensweg», im Gegensatz zum «Siegeszug» des Glaubensportals.

Liebesportal: Im Mittelpfeiler des Tores ist der gekreuzigte Jesus und zu seinen Füssen die Muttergottes und Johannes. Über seinem Haupte die Inschrift «VERITAS». An den Schrägseiten der Mauern und zur Linken befindet sich der gute Schächer, an das Kreuz geheftet, die frommen Frauen von Jerusalem und zur Rechten, der böse Schächer und die grollende Menge, welche Christus lästert. Weiter oben sieht man Christus, wie er seinen Jüngern die Füsse wäscht und ihnen das neue Gebot der Liebe gibt; noch höher, beim Abendmahl, betrachtet man die Einsetzung der Eucharistie, in der die Liebe sich verewigt. Dort steht die Inschrift «VITA». Im Scheitelpunkt des Giebelfeldes, dem Oelberg, kniet Jesus in seinem angstvollen Gebet. Im Giebel ist die Darstellung des Schosses von Abraham, mit den Erzvätern und den Propheten. An einem Fussgestell des Giebels ist der Löwe von Juda, der Besieger des Todes und am anderen Fussgestell das Lamm, in den Dornenstrauch des Opfers von Isaak verstrickt, das sich klaglos dem Tode übergibt.

Den Abschluss des Giebels bildet das Kreuz, das von den Engeln angebetet wird; das Zeichen der Schmach ist durch den Tod Christi in ein Siegeszeichen umgewandelt worden. Das grosse Fenster des Querschiffs trägt das Bildnis des auferstandenen, glorreichen und triumphierenden Christus. Am Fusse des Fensters steht das Grab mit dem Engel, Maria Magdalena und Maria Salomé. Auf halber Höhe zwischen den Glockentürmen ist Jesus zu sehen in seiner glorreichen Himmelfahrt, von Engeln umgeben, die einen prächtigen Strahlenkranz bilden.

Im Hauptbogen liest man den Lobgesang «Vexilla Regis» vom Karfreitag und den Jubelchor vom Ostersonntag «Victimae paschalis».

c) *Glorienfassade.*

Diese zeigt dem Blick des Beschauers den Ursprung des Menschen, sein Endziel und den Weg, den er zurücklegen muss, um dieses zu erreichen. Dort erblickt man auch die Hölle, den

Tod, die Tod- sünden, die sieben Tugenden, die Gaben des Heiligen Geistes, die Sakramente, das Vaterunser, die Werke der Barmherzigkeit, Adam und Eva, den Nährvater Josef, die Handwerke, die Seligkeiten, die Jungfrau Maria, die Heiligen, Jesus Christus als Richter, die Schöpfung, das Glaubensbekenntnis, Glaube, Hoffnung und Liebe, die Engelschöre und die Heilige Dreifaltigkeit.

Tod und Hölle : Der Tod ist versinnbildlicht durch die Grabstätten in der Vorhalle der Kirche. Die Hölle tritt in Erscheinung an den Pfeilern und Wölbungen eines Ganges unterhalb der Vorhalle, welche die Freitreppe zur Kirche trägt. Eine künstlerische Einbildungskraft wird einmal unter Beweis stellen, was sie an Höllischem auszumeisseln imstande ist.

Ursprung und Endzweck der Menschheit : Der Mittelpfeiler des Haupttors trägt die Gestalten von Adem und Eva, die Stammeltern des Menschengeschlechts, deren Sündenfall das harte Gesetz der Arbeit zur erblichen Folge hatte.

Das Reich Gottes ist am oberen Teil der Vorderansicht zu sehen. Am unteren Teil werden die Mittel gezeigt, um in dieses Reich aufgenommen zu werden. Auf den sieben Säulen der Vorhalle sind die Gaben des Heiligen Geistes am Säulenschaft abgebildet, die sieben Todsünden an den Säulensockeln und die sieben Tugenden an den Kapitälen.

Sieben Türen öffnen sich ins Kircheninnere : eine jede von ihnen zeigt eine Bitte des Vaterunsers im Zusammenhang mit einem Sakrament : die erste führt in die Taufkapelle mit der Fürbitte «Vater unser, der du bist im Himmel, geheiligt werde dein Name» ; die darauf folgende bezieht sich auf die letzte Oelung mit der Fürbitte «Zu uns komme dein Reich» ; die dritte entspricht dem Sakrament der Priesterweihe und lautet : «Dein Wille geschehe, o Herr» ; die vierte und wichtigste ist der Eucharistie geweiht mit der Fürbitte «Unser tägliches Brot gib uns heute» ; die fünfte stellt das Sakrament der Firmung dar und lautet : «Vergib uns unsre Schuld, wie auch wir vergeben unseren Schuldigern» ; die sechte, die dem Sakrament der Ehe entspricht, hat als Inschrift «Führe uns nicht in Versuchung» ; und die siebte, die zur Beichtkapelle führt, zeigt die Bitte «Sondern erlöse uns von dem Übel».

In den kleinen Säulen, welche die Pfosten zu den Türen bilden, werden die körperlichen und geistigen Werke der Barmherzigkeit dargestellt.

Die geheiligte Menschheit: In Erfüllung des Gesetzes der Arbeit, das dem Menschen Würde verleiht, arbeiten der Nährvater Josef und der Jüngling Jesus als Handwerker in der Werkstatt von Nazareth. Sie stehen oberhalb der Bildnisse von Adam und Eva und zu beiden Seiten sind die Wahrzeichen der Handwerke.

In den unteren Wölbungen des Säulengangs werden die Seligkeiten dargestellt. Etwas höher sieht man die Jungfrau Maria den Vorsitz führen über die heiligen Propheten, Apostel, Märtyrer, Jungfrauen und Bekenner, deren Königin sie ist. Oberhalb dieser Gruppe steht Jesus Christus mit den Wahrzeichen seines Leidens und umgeben von Engeln, die zum Gerichte laden, gemäss der herrlichen Vision der Apokalypse.

Durch die oberen Wölbungen der Vorhalle erscheinen die sieben Schöpfungstage nach der Genesis. Thronend über dem Ganzen, inmitten eines Flügelkranzes, Sinnbild aller Throne, der Ewige Vater im Glanze seiner Herrlichkeit. Die Lichtstrahlende Gestalt des Heiligen Geistes ist darunter zu sehen in dem grossartigen Kirchenfenster des Hauptschiffs; die anderen acht Rangstufen der Engel sind in den seitlichen Spitztürmchen zu erblicken.

Als Sinnbilder des Glaubens, der Hoffnung und der Liebe werden an dieser Fassade die Bundeslade, als Hüterin des Alten Testaments, ebenso die Arche Noe, in der die gerettete Menschheit der Ankunft des verheissenen Erlösers entgegensah, und die Heimstätte von Nazareth, Abglanz der Liebe, sichtbar.

Zwischen den Glockentürmen wird in leuchtenden Buchstaben das «Credo» sichtbar sein, die Zusammenfassung der christlichen Glaubenswahrheiten.

Auf der grossen Terrasse vor dieser Fassade versinnbildlicht eine grosse Räucherpfanne, gegenüber der Sakramentskapelle, die Feuersäule, die das Volk Israel durch die Wüste führte; ein Sprigbrunnen vor der Taufkapelle stellt den mystichen Born lebenspendenden Wassers dar.

6 Das Kircheninnere.

Im Kircheninneren soll das Lehramt der Kirche dargestellt werden und zwar in Form der Evangelien und des Gottesdienstes.

Ein jedes sonntägliche Evangelium wird an den Brüstungen des Sängergestühls angebracht sein und die entsprechenden Episteln, wie auf Pergament geschrieben, sind an den Säulenkapitälen unter den Evangelien zu lesen; die Sonntagsevangelien sind nach dem Weihnachts- und Osterfestkreis geordnet, je zwei auf einer Säule. Von den Breviergebeten wird die Schlusshymne auf den

Bögen und Gewölben arscheinen : das «Miserere» in den Mittelschiffen ; das «Te Deum» unter der Hauptkuppel ; das «Benedictus» auf der linken Vorderseite des Querschiffs ; das «Nunc dimittis» auf der rechten Vorderseite ; in der Apsis das «Magnificat». Die besonderen Gebete für die Heiligen sind an den Säulen angebracht, an denen die Heiligen einer jeden Diözese und Erzdiözese von ganz Spanien verzeichnet sind, zusammen mit den heiligen Schutzengeln der Diözesen. Diese werden aus den en Höhen herab- und die Heiligen von der Erde hinaufsteigen.

Die Hauptbedeutung der mystischen Ausschmückung kommt der Darstellung der Allerheiligsten Dreifaltigkeit zu : Der Ewige Vater, von Engeln umgeben, in der Kuppel der Apsis ; ein siebenarmiger Leuchter, der von der Höhe herabhängt, als Sinnbild des Heiligen Geistes ; Gottes Sohn, durch das Bild Christi am Kreuz über einer Art Siegesbogen.

Die Hymne des «Gloria» steht in dem genannten Bogen geschrieben. Unter diesem hängt ein Baldachin, der von einem Kreuz gekrönt ist. Dem Kreuz entspriesst ein Weinstock, der mit seinen Reben und Ranken den ganzen Baldachin bedeckt ; fünfzig Lampen werden das Ganze beleuchten.

Die Wölbungen werden reich mit Symbolen und Engelsgestalten ausgeschmückt sein, mit Anagrammen von Jesus, Maria und Josef in den herabhängenden Leuchtern. In den Wölbungen der Mittelkuppel schwebt eine Riesenlampe, aus kostbaren Steinen gebildet, Sinnbild nach der Apokalypse, des himmlischen Jerusalem, Sitz des Gotteslammes. Die Säulen des Tempels, mit ihrer reichen Ausschmückung von Früchten und Blättern bedeuten den Baum des Lebens, der am Rande der mystischen Stadt emporstrebt.

II. DIE ROSENKRANZ - KAPELLE.

Die Rosenkranzkapelle auf der rechten Seite der Weihnachtsfassade ist die bis jetzt fertiggestellte. Sie lässt uns vermuten wie die anderen aussehen werden. Wir haben die Betrachtung dieser Rosenkranzkapelle von derjenigen der Weihnachtsfassade getrennt, da eine jede der beiden eine in sich geschlossene Einheit bildet. Gaudí hat eine Art neugotischer Lebendigkeit geschaffen, durch die eine ihm eigene, von Naturalismus durchdrungene Auffassung pulsiert.

Die bildhauerische Ausschmückung wurde unter seiner direkten Leitung durchgeführt. Alles wurde aufs genaueste mit solcher Feinheit behandelt, als würde man Stücke der Goldschmiedekunst bearbeiten.

Die Kapelle is ein Zeugnis des im christlichen Volk so tief eingewurzelten Rosenkranzgebetes. Die Widmung an die heilige Jungfrau gipfelt in der Inschrift an der Wölbung : «REGINA SS (Sacratissimi) ROSARII», mit dem Anagramm Mariens.

Der Rosenstrauch : Der ornamentale Teil, mit den Rosen als Leitmotiv, ist so bedeutend wie die Skulpturen selbst und findet seinen vollendeten Ausdruck in der gotischen Bogenleiste des dreigliedrigen Giebels der Tür. In dem inneren Bogenteil, der an den plateresken Stil erinnert, bildet er den oberen Teil der Torschwelle. Es ist eine filigranartige, lebensvolle Einheit, in Hochrelief ausgeführt. Dort ragen Blumen, Blätter und Zweige aus dem Dämmerdunkel eines hohlen Hintergrunds hervor, als wären sie alle in der Schwebe.

Eines besonderen Hinweises wegen ihrer Ornamente —die einem orientalischen Teppich gleichen— verdienen die Türpfosten, mit dem Schmuck ineinander verschlungener, eine Arabeske bildender Rosenblätter. An allen anderen architektonischen Ornamenten wiederholt sich in Bögen und dem Rippenwerk der Schmuck von Rosenknospen, aufgeblühten Rosen, sowie auch von offenen Rosenblättern. In dem Kuppelfenster —einer der Schöpfungen Gaudís, die dem Innern Leben verleiht— wiederholen sich die Rosen in den verschiedensten Formen, ebenso wie die Motive der Rosetten, Sterne und Rosengebinde.

Figuren im Bogenfeld : *U. lb. Frau vom Rosenkranz, Dominikus und Rosa von Lima.*—Die Madonna des Rosenkranzes steht auf einer Kugel, die das Universum darstellt. Sie ist von einem Glorienschein, aus Rosen und Blättern gebildet, umgeben. Gaudí stellte sich ihn mehrfarbig, in Regenbogenfarben vor, wie eine emaillierte Filigranarbeit. Die Taube des Heiligen Geistes schwebt über dem Haupt Mariens.

Zur Linken kniet Dominikus Guzman, mit dem Ordenskleid angetan, Gründer und Verkünder des Rosenkranzgebets, die Hand mit huldigender Gebärde erhebend. Zur Rechten kniet Rosa von Lima ([45]), mit Dornen gekrönt, und mit Rosen zu ihren Füssen, wie sie die Muttergottes verehrt.

---

45. Wie Gaudí selbst erklärte (PJ 1897, 322), stellt dieses Bildwerk Katharina von Siena dar. Dagegen spricht BERGÓS von der hl. Rosa von Lima. Obwohl die ikonographischen Wahrzeichen der beiden Heiligen dieselben sind, ist anzunehmen, dass Gaudís Aussage massgebend ist.

Neben den Türpfosten, rechts und links, erscheinen in kunstvoll verzierten Nischen, je zwei Standbilder, auf deren Sockel ihre Namen eingemeisselt sind. Rechts : Isaak und Jacob. Links : David und Salomon.

Inschriften. — In der Archivolte sieht man die Worte «SANCTA MARIA, MATER DEI». Diese Worte zieren auch die Mauern. In einem Winkel, einer Palme entlang, stehen die Schlussworte «ET IN HORA MORTIS NOSTRAE». Das Wort «AMEN» steht über der Szene, die den Tod eines Gerechten vorstellt. Auf den Baldachinen der vier obigen Standbilder stehen in gotischen Buchstaben, kranzförmig angeordnet, je eines der vier Worte : «AVE MARIA, GRATIA PLENA».

Skulpturgruppe, den Tod eines Gerechten vorstellend : Diese Gruppe soll eine bildhafte Darstellung der Wirkung des Rosenkranzgebetes für eine glückselige Sterbestunde sein. Der Gerechte stirbt in Frieden und die drei Personen der Heiligen Familie, deren Name die SF trägt, stehen ihm bei. Der Sterbende, ein Greis, hält in seinen Händen einen Rosenkranz. In seinem Antlitz spiegeln sich die Ergebung und der Friede des «guten und getreuen Knechts» wieder. ([46]) Man sieht in diesem scheidenden Greis eine gewisse Aehnlichkeit mit Gaudí selbst in seinen letzten Jahren. ([47])

Maria erscheint hier, wie sie dem Sterbenden das Jesuskind in ihren Armen zeigt. Wenn in dem Giebelfeld des Portals Maria in der huldvollen und adeligen Schönheit einer königlichen Mutter voller Anmut auftritt, so trägt ihr Gesicht hier einen ernsten Ausdruck ; sie ist die starke Frau, die Trösterin der Betrübten. Am Fuss des Bettes steht Josef als Fürbitter eines friedfertigen, seligen Todes. Er beugt sich vor und blickt den Sterbenden ernst und zugleich liebevoll an.

Zwei Konsolen mit Darstellungen von Versuchungen.—Diese beiden Konsolen sind einmalig in der Ikonologie der SF und enthüllen einen neuen Zug im Wesen Gaudís, den der moralischen Satire, für die er ebenfalls Begabung besass. Er ist traditionell und wir treffen ihn schon in mittelalterlichen Kreuzgängen und Kathedralen an. ([48])

---

46. Math. 25, 14-30.
47. Siehe BG, 23.
48. Wir dachten, unter anderem, an die satirischen Bilder en den Kapitellen der Kreuzgänge von Tarragona und San Cugat del Vallés die Gaudí bekannt waren.

Versuchung eines Mannes. (*Hass*) : Der Teufel, in einer chimärischen Figur, halb Mensch und halb Drache, drückt seinem Opfer eine Bombe in die Hand, während er ihm mit verzerrtem Angesicht das Verbrechen einflüstert. Der versuchte Mann scheint im Begriff zu sein, die Bombe zu werfen. Sein drohender Blick zeigt, bis zu welchem Ausmass von Grausamkeit das Laster des Hasses einen Menschen hinreissen kann. ([49])

Versuchung einer Frau. (*Eitelkeit*) : Auf der linken Konsole hat der Teufel der Eitelkeit einen sehr realistischen und menschlichen Ausdruck, wie den einer Maske. Ein Hahnenkamm und eine Art Fischflosse umrahmen dieses Gesicht, dessen Augen geschlossen sind, als wolle er damit auf die Blindheit hinweisen, mit der so viele Menschen wegen ihrer grossen Eitelkeit erfüllt sind. Vor diesem rätselhaften Kopf schwingt ein Beutel lockend hin und her, wie wenn ein geängstigtes Mädchen zu Fall gebracht werden sollte. Dieses hat kurzgeschorenes Haar und kniet mit über der Brust gekreuzten Händen in flehender Stellung. ([50])

Schlussteingewölbe, Engel mit Rosenkränzen : Der ikonologische Höhepunkt dieser Kapelle ist das Schlussteingewölbe. Drei weibliche Gestalten, je einen grossen Rosenkranz mit Girlanden haltend, stellen eine harmonische Gruppe dar, die schwer auseinander zu denken ist. Sie bildet eines der kennzeichnenden Beispiele des «Modernismus» Gaudís. Die Gestalten sind mit Kleidern bedeckt, die das Körperliche nach hellenischem Vorbild durchscheinen lassen, während der Rhythmus der Figuren und die Faltenlegung der Kleider deutsche Jugendstilakzente zeigen.

Im allgemeinen werden sie für eine Gruppe von drei Seligen gehalten oder auch für Engel, die der Königin des Rosenkranzes huldigen. Wir möchten in der Gruppe vielmehr eine Verkörperung der drei Teile der Rosenkranzgeheimnisse erblicken, un zwar in Anbetracht der Frömmigkeit Gaudís, seiner Rosenkranzverehrung und seiner Verherrlichung dieser volkstümlichen Gebetsform zu Ehren der jungfräulichen Gottesmutter. ([51])

---

49. Man versteht den eigentlichen Sinn dieser Darstellung besser, wenn man in Betracht zieht, dass diese Skulptur in der Zeit der ersten Terroristen-Attentate in Barcelona hergestellt wurde. (Siehe J. F. Rafols, «Modernismo y Modernistas», Barcelona 1949, S. 21).

50. Bemerkenswert finden wir hier die Wirksamkeit des Rosenkranzes, in seiner Beziehung zu den beiden grössten menschlichen Versuchungen : die Zerstörungswut des Mannes und die Eitelkeit der Frau.

51. Die Ikonographie dieser Marienkapelle ist so einzigartig, dass es schwer ist, in der Kunstgeschichte ein Gegenstück zu finden.

III. IKONOLOGISCHES UND SYMBOLISHES STUDIUM DER WEIHNACHTSFASSADE

Vorbemerkung.—Wir betrachten nunmehr den am wenigsten erforscheten Teil der SF. Mit der Abbildung Nr. 22 gaben wir eine allgemeine Ansicht der Weihnachtsfassade mit den entsprechenden Darstellungs-Nummern zu diesem Bauteil der SF. Es handelt sich dabei um Bildwerke und Ausschmückungsteile, die unter dem ikonologischen Gesichtspunkt eine Einheit bilden, wenn sie auch sonst untereinander verschieden aussehen. In den Fussnoten erhält die Ausdeutung ihren letzten Sinn, wobei, soweit möglich, auf personliche Aeusserungen Gaudís oder auf glaubwürdige Aussagen zeitgenössischer Schriftsteller Bezug genommen wird, mit Angabe ikonographischer Werke zum Vergleich.

Bei den Skulpturen der SF muss vor allen Dingen in Betracht gezogen werden, dass ihr Hauptwert in ihrem religiönen Inhalt liegt. Wie schon gesagt, war Gaudí ein zur Mystik geneigter Künstler, der häufig die ästhetische Werte zurückstellte, um dem Volke leichter ihren geistigen und sozialen Sinn näherzubringen. (52) Unter seinen Mitarbeitern verdienen angeführt zu werden Carlos Mani, der eine Zeit lang die Entwürfe Gaudís auszuführen hatte und vor allem Lorenzo Matamala, Leiter der Bildhauerarbeiten. Gaudí selbst nannte ihn «seinen rechten Arm». (53) Alle diese Mitarbeiter waren jedoch weiter nichts als Ausführer der Ideen ihres Meisters. (54) Der Architekt Quintana berichtet von dem eigenartigen Verfahren Gaudís zur Erzielung seiner Bildwerke. (55)

---

52. Siehe MG, 15.

53. Als Gaudí im Jahre 1883 die SF übernahm, suchte er diesen ihm bereits bekannten Bildhauer auf. «Kommen Sie mit», sagte er zu ihm, «und fangen Sie an, nur noch für mich zu arbeiten. Wenn Gott uns hilft, werden wir bei diesem Werk alt werden.» (MG, 52). Und so geschah es auch. Matamala war der Künstler-Freund, religiös gesinnt, von den Ideen seines Meisters durchdrungen, mit dem sich seine Persönlichkeit verschmolz. Er starb 1927 (also ein Jahr nach Gaudí) im Alter von 72 Jahren. Alle Bildhauerarbeiten der Apsis und der Weihnachtsfassade wurden von Matamala, nach den Weisungen seines Meisters ausgeführt.

54. «Alles muss er selbst machen, und er macht es gerne, denn er hat ja nur die SF zu betreuen. Er hat weder Verwandte, noch Vermögen, noch eigene Kundschaft. Deshalb kann es sich einzig und allein der SF widmen.» (MG, 53).

55. Beim Formen der menschlichen Gestalt ging Gaudí stets nach folgendem Verfahren vor: Zuerst machte er einen kleinen Entwurf der Figur, bei der er die gewünschte Stellung und Haltung festlegte.

A. Glaubensportal.

1. *Der zwölfjährige Jesus lehrt im Tempel.*

Die Statue «Jesus als Lehrer im Tempel» befindet sich im Mittelpunkt der ikonographischen Figurengruppe der Archivolte, so dass die verschiedenen Darstellungen des Portals in ihr zusammenlaufen. ([56]) Der zwölfjährige Jesus sitzt als Lehrer Israels auf einem Stuhl in U-Form mit hohen Armlehnen, der an den typischen orientalischen Thron erinnert. Seine rechte Hand ist in der Haltung eines Sprechenden erhoben, während sich die linke auf die Armlehne des Stuhles stützt. Seine Gestalt zeigt nicht die Feierlichkeit Christi als Lehrer, wie in einigen frühchristlichen Reliefs und noch weniger die eines «Majestas Domini», wie in der byzantinischen Kunst. ([57])

2. *Johannes der Täufer und Zacharias.*

Die Schriftgelehrten, mit denen Jesus spricht, treten nicht in Erscheinung, aber die zwei Gestalten, die den lehrenden Jesus umgeben, bilden geistig, nach Art einer «sacra conversazione» der Renaissance, eine Einheit ; auch wenn sie sichtlich keine umittel-

---

56. Es ist dies eines der ältesten Bildwerke der SF. «Dieser, zwischen den Gelehrten predigende Jesus, sowie auch die Gruppe der Versuchung des Weibes (Rosenkranzkapelle) sind Zeugen des besondere Expressionismus in der Kunst Gaudís» : Rafols, o. c. 85.

57. Das ikonographische Gepräge erinnert an den jungen, bartlosen Christus der frühchristlichen Kunst, z. B. Jesus als Lehrer zwischen Paulus und Petrus, am Sarkophag von Junius Bassus (IV. Jahrh. St. Petersgruft in Rom).

Dann nahm er einen Gipsabdruck von einem lebendgen Menschen nach dem hergestellten Entwurf und bekleidete den so erzielten Abdruck mit feinen Stoffen, um den Faltenwurf zu bestimmen. Er gab alsdann dem Modell die endgültige Grösse und Form, wobei er sich gleichzeitig nach dem Aufstellungsort richtet. Manchmal kam der erzielte Gipsabdruck an den Aufstellungsort am Bau, zu einer letzten Überprüfung. War alles in Ordnung, so folgte die endgültige Wiedergabe in Stein. (Siehe MG, 162).

baren Beziehungen zu ihm haben, so besteht dennoch zwischen ihnen nicht nur eine natürliche, sondern auch eine geistige Verwandtschaft.

Die Gestalt Johannes, des Vorläufers, zur Linken erscheint voller Erregung und Ergriffenheit und neigt sich Jesus zu. Ihr gebärdenreicher Ausdruck weist auf die Lobworte über den Messias hin, und ebenso auf die eigene Demut ; denn Johannes hielt sich nicht für würdig, auch nur «seine Schuhriemen zu lösen». ([58])

Rechts, Johannes gegenüber, befindet sich Zacharias. Er erscheint in priesterlichem Gewand, als wolle er sich von seinem Sitz erheben, um auf die Tafel den Namen «Johannes» zu schreiben. ([59])

Im Spitzbogen des Kirchenfensters ist ein besonders grosser Rosenkranz abgebildet, der die Form eines «M» (Maria) hat. Die Rosenkranzperlen sind durch Medaillen miteinander verbunden und entsprechen dem sogenannten marianischen «Trisagio». ([60])

3. *Josef und Maria finden Jesus im Tempel.*

Im unteren Teil rechts befinden sinch die Figuren von Josef und Maria. Sie stehen hier in enger Beziehung zu Jesus, da sie ihn nach drei Tagen qualvollen Suchens im Tempel lehrend wiederfanden. Da der Sohn einen erhöhten Platz einnimmt, erheben sie ihre Häupter zu ihm. Auf eindrucksvolle Weise wird so auf die schwere Prüfung hingewiesen, welche die heiligen Ehegatten zu erleiden hatten. ([61])

Im Unterschied zu den meisten Bildern dieses Ereignisses geht Josef Maria voran. Seine Gestalt ist mit Tunika und Mantel bekleidet. Sein Gesicht zeigt Spuren der erlittenen Angst um den möglichen Verlust Jesu. Seine offenen Arme drücken die Überraschung, Verwunderung und Freude darüber aus, Jesus endlich wiedergefunden zu haben.

Die hehre Gestalt Mariae hat die Augen starr auf den soeben wiedergefundenen Sonn geheftet, als wollte sie ausrufen : «Fili, quid fecisti nobis sic» ? ([62])

---

58. Joh. 1, 27.

59. Nach RAFOLS (o. c. 83) ist dies eine der kraftvollsten Gestalten unter den Skulpturen Gaudís.

60. Siehe BERGÓS. «El marianismo de Gaudí», Barcelona 1953.

61. In diesen Standbildern erblicken wir den volkstümlichen Realismus —etwas kitschig— der Darstellungen der SF.

62. Luc. 2, 48.

Erstaunlich ist die innere Bewegung, welche die Figuren der beiden in Schmerz verbundenen Gatten erfüllt : männlich und gelassen Josef, gefühlvoll und weiblich Maria, wie ein Widerhall ihres Ausrufes : «Ecce pater tuus et ego dolentes quarebamus te». ([63])

4. *Blumen Bienen und Falter ; ein verwundetes Herz zwischen Dornzweigen.*

Der Sockel des Lehrstuhls Jesu ist voll von kleinen, vierblättrigen Blüten und von Bienen und Schmetterlingen umflattert. ([64]) Gaudí selbst erklärte zur Zeit als dieses Portal errichtet wurde, «diese Schwärme von Bienen und Schmetterlingen zwischen den Pflanzen (wilden Veilchen als Symbol der Demut) hin- und herschwirrend und deren Honig kostend, seien als Symbol der Heiligen aufzufassen, die durch die Honigkost der Gnade Christi ihre Seele genährt und ihd Leben zur Vollkommenheit erhoben haben». ([65])

Die Verzierung an der oberen Türschwelle zeigt ein grosses, anatomisch genau nachgebildetes, aus einer offenen Wunde blutendes Herz ; es ist von Pflanzenmotiven in Form von Ranken und Dornzweigen umgeben. Zunächst scheint es eine Wiedergabe des von Longinus mit der Lanze durchbohrten Herzens Jesu zu sein. Da sich jedoch die Ikonographie dieser Weihnachtsfassade der SF auf die Kindheit Jesu bezieht und alles was auf das Leiden Christi hindeutet, seinen richtigen Platz in der Passionsfassade finden wird, erscheint eine andere Hypothese eher logisch. Man kann nämlich in diesem verwundeten Herzen eine Anspielung auf Mariens Schmerz über den Verlust Jesu sehen. Durch diese Symbolik wird noch mehr das «dolentes quaerebamus te» betont. Trotz ihres geringen, künstlerischen Wertes erlangen so die Zieraten am Sockel Jesu und das verwundete Herz an der Oberschwelle eine religiöse und volkstumliche Bedeutung, indem sie an jenem Tor der SF die Liebe Jesu den Schmerz Mariens und Josefs verdeutlichen. ([66])

---

63. Ikonologisch stellt diese Szene die traditionelle Form dar. Siehe KÜNSTLE, Ikonographie der Christlichen Kunst, Freiburg i. Br. 1928, I, 37».

64. Es ist leicht, diese Bienen von weitem mit kleinen Blumen zu verwechseln, wie das einige tun. (Siehe PJ, 1946, 455).

65. PJ, 1897, 295.

66. Der Wert dieser Verzierungen —Blumen am Sockel von Jesus und ein verwundetes Herz an der oberen Türschwelle— ist rein sinnbildlich : Liebe und Schmerz werden in Gegensatz zueinander gebracht.

5. *Mariä Heimsuchung.*

Gegenüber der Gruppe von Josef und Maria befindet sich in Pyramidenform die Szene des Besuchs der Jungfrau Maria bei ihrer Base Elisabeth ; Szene, die sich in den hier gebildeten Winkelraum einfügt. Bei diesem Besuch bezeugte Elisabeth ihren Glauben an die Botschaft des Engels, der Maria das Geheimnis der Menschwerdung verkündet.

Der Heilige Geist erscheint in Form einer Taube als Gewölbeschlusstein über der Gruppe, sich auf die beiden Frauen herablassend. Der Heilige Geist inspirierte die Mutter des Vorläufers Christi, den er in ihrem Schosse heiligte, durch den Lobgesang : «Et repleta est Spiritu Sancto Eilsabeth», und gab Maria den Hochgesang des Magnificat ein : «Et exultavit apiritus meus». ([67])

Maria sitzt auf einer Bank, schaut zum Himmel empor und erhebt die Hände bis zur Höhe ihres Antlitzes, auf dem ein Lächeln aufzuleuchten scheint. Es ist das geheimnisvolle Bild der Frau «voll der Gnade», die ihr brennendes Herz dem Höchsten in inniger Zwiesprache darbietet, der feierliche Augenblick, in dem sie in Dankbarkeit dem Herrn lobsingt «der sich gewürdigt hat, gnädig auf seine geringe Magd herabzublicken» (Magnificat).

Elisabeth sitzt neben der Jungfrau Maria auf der gleichen Bank. Ihr ganzer Körper, das Gesicht, die Augen, sogar die Falten ihres Mantels —gleich denen des Marienkleides— ist der erhabenen Besucherin zugewandt. Sie legt ihr vertraulich die rechte Hand auf den Arm, indes die linke sich der eigenen Brust anschmiegt. Mit festem, durchdringendem Blick scheint sie voll Andacht der Hymne der Dankarkeit und des Lobes aus dem Munde ihrer Base zu lauschen. ([68])

6. *Jesus als Zimmermann.*

Diese Gruppe zeigt die beiden Hauptmerkmale der Skulpturen an der SF : Naturalismus und volkstümliche Frömmigkeit. Jesus erscheint als der einfache «fiilius fabri», der Sohn des Handwerkers. Er sitzt mit seitlich gewandtem Körper auf der Hobelbank. In seiner rechten, erhobenen Hand hält er den Keilhammer und ist im Begriff, einen Schlag auf das Werkzeug in seiner Linken auszuführen, um das Holz zu durchbohren. Auf dem

---

67. Luc. 1, 47.

68. Die Szene weicht von der traditionellen Darstellung ab, wo Maria stehend und Elisabeth stehend oder kniend, erscheinen. (Siehe KÜNSTLE I, 341).

Kopfe trägt er einen Turban. Der abwärts gerichtete Blick lässt seine auf die Arbeit konzentrierte Aufmerksamkeit erkennen. ([69])

Dieser Jesus mit seinem einfachen Gewand, seinen kräftigen Händen, barfuss, steht hier als Vorbild aller Handwerker. Er will uns lehren, dass wir die Arbeit nicht nur ertragen, sondern auch lieben sollen. Gegen den Irrglauben, der die Begriffe Christ und Arbeiter als unvereinbar und gegensätzlich voneinander trennen möchte, schafft Gaudí hier an der Fassade der SF eine religiös-soziale Gruppe : Jesus als Arbeiter, Jesus und seine Arbeitsgeräte. ([70])

7. *Die symbolische Biene.*

In der Nähe des Wasserspeiers in Form eines Chamäleons —auf der rechte Seite des Portals— sieht man deutlich eine in Stein gehauene Biene mit halbgeöffneten Flügeln. Diese hat eine ähnliche, sinnbildliche Bedeutung zur Hauptgruppe wie die Taube, Sinnbild des Heiligen Geistes, zum Bild der Heimsuchung. Leuchtend hebt sie sich vom dunkleren Hintergrund der Dachtraufe mit den herausgearbeiteten Eiszapfen ab.

Es ist schwierig festzustellen, welchen Sinn diese einsame Biene in Gaudís Gedankenwelt verkörpern sollte. Im Geist der mittelalterlichen Symbolik bedeutet die Biene Arbeitsamkeit, Eifer, Fleiss und Jungfräulichkeit. Da sie Gaudí so nahestehend mit Jesus, dem Arbeiter, in Verbindung bringt, ist anzunehmen, dass diese Biene noch einen weiteren sozialen und religiösen Sinn hat. Dieses einfache Geschöpf, Vorbild der Arbeitsamkeit, Bildnerin von Wachs und Honig, weist auf die Tätigkeit der Menschen zum Erwerb ihres Unterhalts hin und lässt so die Symbolik der Arbeitergestalt Jesu klar und deutlich in Erscheinung treten. ([71])

---

69. Nach Aussage der Mitarbeiter der SF wurde diese Hobelbank genau derjenigen nachgebildet, die sich in der Werkstatt befindet. Es ist bekannt, dass sich Gaudí aller ihn umgebenden Dinge bediente, um seinem Werk grössere Lebendigkeit zu geben. (MG, 24).

70. Die Darstellung Jesu als Zimmermenn entbehrt jeder ikonographischen Überlieferung und entspricht der sozial-chistlichen Fürsorge der Kirche zu Gunster der Arbeiterklasse am Anfang dieses Jahrhunderts. (Siehe PJ, Jahr 1915).

71. Wie uns Bergos, Martinell und Bonet sagen, teilen auch sie Gaudís Meinung. Gaudí war darum bemüht, alle seine Zuhörer durch seine Erklärungen davon zu überzeugen, dass die Verzierungen an der SF mit etwas, das mit seinem Leben verbunden ist, in Zusammenhang stehen : «Er hatte vom Leben eine alles umfassende Vorstellung.» (MG, 23 und 71).

8. *Die Loge mit der Darstellung Jesu im Tempel.*

Diese Loge beherrscht das ganze Glaubensportal. Hinter den Gestalten öffnet sich ein nach innen abgegrenzter Raum von beachtlicher Breite, Tiefe und Höhe, von grossen Fensteröffnungen umschlossen. Er bildet eine Art Kapelle mit den für Gaudí typischen, parabolischen Bögen. Dieser Raum erinnert an die Vorhalle des Tempels zu Jerusalem bei der Darstellung Jesu im Tempel. Man sollte sie jedoch aus der Nähe betrachten, um ihren ikonologischen Wert voll und ganz einschätzen zu können.

Inmitten der Gruppe erblickt man die feierliche Gestalt Simeons, in wallendem Priestergewand und mit der liturgischen Mitra eines Dieners des Alten Bundes. Voll Dankbarkeit hält der Greis in seinen Armen das Jesuskind, das er nach einem Versprechen des Heiligen Geistes noch vor seinem Tode schauen sollte. Zu seinen Füssen steht ein Korb mit zwei Tauben als Erinnerung an die Opfergabe, die Maria und Josef, nach dem Bericht des Evangeliums, darbrachten : «Par turturum aut duos pullos columbarum». ([72]) Maria war ebenfalls zum Tempel gekommen, um sich der gesetzlichen Zeremonie der Reinigung zu unterziehen. In demütiger und ehrfürchtiger Haltung kniet sie am Boden. Die rechte Hand hält sie erhoben, die linke liegt auf ihrer Brust und erinnert durch diese Geste an «das Schwert der Schmerzen, das ihr Herz durchdringen soll», wie es Simeon verkündet hat. Der hl. Josef lauscht aufmerksam der Weissagung, Schmerz für die Mutter und Glorie für den Sohn verheissend.

Ganz in der Nähe Simeons erblicken wir die Greisin, von der das Evangelium uns berichtet. Sie hält die Hand wie zum Segen erhoben und ihre Augen ruhen fest auf dem Kind in Simeons Armen. ([73])

9. *Anagramm des hl. Josef.*

Es ist seiner Bedeutung wegen wichtig, denn Gaudís Absicht war, dieses Glaubensportal dem hl. Josef zu weihen, da der Glaube die Tugend ist, welche die Patriarchen auszeichnete. Der An-

---

72. Luc. 2, 25. Diese Einzelheit enthält den einzigen Unterschied in der Szene der Darstellung, wo die Gabe zumeist in den Händen Josefs erscheint. (KÜNSTLE, I, 25).

73. Die Gruppe wurde von Matamala nach dem Tode Gaudís, auf Grund eines Entwurfs des Meisters, ausgeführt.

fangsbuchstabe von Josef befindet sich im Mittelpunkt eines kurvenreichen Sternes, dessen Schmuck Lilien, das Zeichen der Reinheit, nebst einigen Weintrauben, bilden. Hier zeigt sich der Einfluss des damals aufstrebenden spanischen Jugendstils, den Gaudí vornehmlich vertrat. Hier finden wir auch den Übergang von der Bildwelt des Portals zu der des Giebels. (74)

Der Wimperg des Glaubensportals.

Der Wimperg des Glaubensportals ist kegelförmig und hat verlängerte Seitenfenster. Diese Geometrik wird plötzlich unterbrochen und verwandlet sich in ein für Gaudí typisches plastisch-architektonisches Abschlussgebilde von grosser Schönheit und Eigenart.

In ihm enthüllen sich dem Blick vier grosse Geheimnisse des katholischen Glaubens: Die heilige Dreifaltigkeit, die heilige Eucharistie, die göttliche Vorsehung und die unbefleckte Empfängnis.

10. *Eucharistische Aehren und Weintrauben.*

Diese Symbole bilden einen mystischen Kreis, der die übrigen Mysterien in sich schliesst und an die Gestalt von Brot und Wein in der Eucharistie erinnert. Im unteren Teil, der als Rahmen für das Standbild der Unbefleckten Empfängnis dient, erblicken wir einen üppigen Weinstock mit vier Stämmen, deren Triebe und Ranken ein dichtes und dekoratives Netz bilden. Die Trauben mit ihren grossen, reifen Beeren sind naturgetreu wiedergegeben und hängen am unteren Teil. Am oberen Teil, der den Rahmen für die göttliche Hand bildet, streben die Aehren abschliessend zum Himmel empor und ihre Halme kreuzen sich in drei Gruppen. Wir kennen in der Kunstgeschichte oder in der christlichen Ikonologie keine andere so grossartige Wiedergabe der eucharistischen Symbole. (75)

---

74. Die kapriziöse Ausschmückung der Buchstaben ist bezeichnend im Modernismus oder Jugendstil (siehe CIRICI PELLICER, «El Arte Modernista catalán», Barcelona 1952; AHLERS-HESTERMAN: Stilwende, S. 65, Berlín 1956).

75. Siehe L. FONT, «La Eucaristía en el arte español». Barcelona, 1952.

11. *Die Statue der Unbefleckte Empfängnis.*

Sie gleicht einem wundertätigen Gnadenbild. Ihre bewegte Linie, der erregte Faltenwurf, der zu der barocken Gestaltung passt, die Gaudí dem ganzen Wimperg gab, fügt sich in den traditionellen Typ der spanischen Mariendarstellung ein : eine frei auf der Erdkugel stehende weibliche Gestalt, zu ihren Füssen die Schlange mit dem Paradiesapfel, das Haar lose, die Stirn frei, die Augen zum Himmel erhoben und die Hände andachtsvoll über der Brust gefaltet. ([76]) Die das Bild umrahmenden Ranken erinnern an die Allegorie der Gattin aus dem Hohen Lied ; Sinnbild der gegenseitigen Liebe Gottes und der erhabenen Seele Mariens.

12. *Die Oellampe als Sinnbild der Hl. Dreifaltigkeit.*

Das Bild der Unbefleckten Empfängnis hat einen Sockel in Form einer riesigen Oellampe mit drei Armen als Sinnbild der Hl. Dreifaltigkeit : drei Lichtquellen in einer einzigen Lampe. ([77]) Diese Symbolik hat hier noch eine besondere Bedeutung : Maria erhebt sich im Mittelpunkt als lebendige, durch die gottliche Dreifaltigkeit vom Makel der Erbsünde bewahrte Flamme. ([78])

13. *Hand und Auge, Symbol der göttlichen Vorsehung.*

Die Attribute der göttlichen Vorsehung, die alles sieht und alles ordnet, die alle Geschöpfe auf ihr Ziel hinlenkt, haben in der SF eine herrliche symbolische Nachbildung : Die Hand Gottes mit dem Auge in der Mitte.

Die ausgestreckte Hand, die «dextera Domini» der Liturgie, ist seit der frühchristlichen Kunst ein Sinnbild für Gott Vater, dem in besonderer Weise die Macht zugeordnet ist. Auch das

---

76. Siehe MANUEL TENS : «María : Iconografía de la Virgen en el arte español». S. 145. Madrid 1946 ; KÜNSTLE, I, 657.

77. Diese Lampe («gresol de tres metxes» auf katalonisch) wird noch in einigen Bauernhäusern gebraucht. Hier in der SF erschein sie wie eine volkstümliche Nachahmung des kunstvollen dreiarmigen Leuchters der mittelalterlichen Kunst, Sinnbild der Dreieinigkeit.

78. Es könnte dies als eine mariologische Übertreibung angesehen werden ; jedenfalls scheint Gaudí beabsichtigt zu haben, Maria als bevorzugtes Geschöpf der hl. Dreifaltigkeit hervorzuheben.

Auge das wir in der byzantinischen und romanischen Kunst finden, ist ein Sinnbild der göttlichen Allgegenwart. Originell an diesem Bildwerk ist die Vereinigung beider Sinnbilder, wobei das Auge wie in einer «surrealistischen» Darstellung auf der Hand liegt. ([79]) Beachtenswert ist, dass dieses Symbol in Relief über den Aehren angebracht ist, die zugleich Sinnbild der euchaistischen Brot- und Weingestalt sind.

Zusammenfassend kann man sagen, dass diesem Wimperg die Schönheit einer Goldschmiedearbeit eigen ist und ihm zugleich ein tiefer und erhabener theologischer Sinn innewohnt : ein wahrhafter Lobpreis auf die Tugend des Glaubens, der in diesem Glaubensportal verherrlicht wird. ([80])

B. Hoffnungsportal.

14. *Josef und das Jesuskind in der Werkstatt von Nazareth.*

Diese mittlere Gruppe des Hoffnungsportals stellt, ähnlich wie im Glaubensportal, zusammergefasst die künstlerische und religiöse Bedeutung aller übrigen Szenen in der Archivolte dar. Josef mit dem Jesuskind ist eine der ältesten Skulpturen der SF, da sie in Beziehung zur besonderen Weihe der SF an den hl. Josef steht. Die Szene wurde zur Zeit Gaudís in folgender Weise beschrieben : «Der Patriarch ruht einen Augenblick von seiner Arbeit aus und hält dabei ein zärtliches Gespräch mit dem Jesuskind, das auf dem Zimmermannschemel steht und ihn liebkost. Der Friede dieses Bildes wird noch eindrucksvoller durch den Anblick der Tauben, die zwischen den Arbeitsgeräten und Hobelspänen umherlaufen un deren eine sich von der Hand des Jesuskindes streicheln lässt». ([81])

---

79. Den Ausdruck «surrealistisch» setzen wir in Anführungszeichen, denn in Wirklichkeit wollte Gaudí hier nur die göttliche Vorsehung versinnbildlichen. Mit dem Architekten Bergós glauben auch wir, dass die Behauptung einiger moderner Künstler unrichtig ist, die Gaudí als Vater der «-ismen» darstellen wollen, indem sie sein Werk entweder verunstalten oder absichtlich Ausschnitte davon zeigen, während er es als eine allesumfassende Einheit auffasste. (BG, 57).

80. Siehe Puig Boada, o. c. S. 97.

81. PJ, 1897, S. 298.

Josef trägt das Gewand eines Handwerkers, in seinem Gesicht und Haltung aber erkennt man die Würde seiner königlichen Abstammung. Wie Gaudí selbst erklärt, wollte er Josef so darstellen, wie ihn die Kirche sieht : als vorbildlichen Arbeiter. ([82])

Die Taube mit den ausgebreiteten Flügeln, die Jesus auf der Hand hält, steht in Beziehung zur geistigen Bedeutung der Gruppe : sie ist ein Sinnbild für das Glück und den Frieden des Heimes von Nazareth und für die Liebe von Jesus, Maria und Josef zueinander. ([83])

15. *Rosenkränze im Kirchenfenster und Arbeitswerkzeuge an der Torschwelle.*

Oben und an den Seiten des Kirchenfensters hängen im Hintergrund die Perlen von sieben Rosenkränzen, die verschieden von denen der übrigen Portale sind. Es handelt sich nämlich um die Schmerzen und Freuden Josefs, die sieben Abteilungen von je sieben Perlen aufweisen. ([84]).

Die Werkzeuge des Zimmermanns an der Türschwelle bilden ein Durcheinander, das aus dem Felsgestein herauszuwachsen scheint und reichlich mit steinernen Hobelspänen durchsetzt ist. Man erblickt eine Säge, einen Hobel und ein Winkelmass, links einen Drehbohrer und eine grosse Schraube. Zwei Tauben beleben diese Werkstatt. An die rechte Seite des Fensters angelehnt, sehen wir zwischen Hobelspänen einen weiteren Hobel, einen Bohrer und ein Winkelmass. Deutlicher sieht man die Werkzeuge auf der linken Seite : einen Hammer, der sich mit einer Zange kreuzt, einen Keilhammer und einen Meissel.

Diese Vorführung der verschiedenen Arbeitsgeräte am Hoffnungsportal kann nicht nur als reiner Schmuck gedacht sein, da er ja an sich wenig dekorativ wirkt. Gaudí war davon über-

---

82. Der soziale Sinn, den der Handwerker Josef hier hat, weicht von der frommen Ikonographie des Patriarchen mit dem Jesuskind auf dem Arm ab. (Siehe KÜNSTLE, II, 355).

83. Die herumflatternden Tauben sind gleichzeitig auch ein künstlerischer Ausweg, um die Hand Jesu zu füllen und den gewöhnlichen Arbeitsgeräten Leben zu geben.

84. Gaudí, Verehrer des Rosenkranzgebetes, stellte sehr oft diese fromme Gebetsübung der christlichen Familien dar. (PJ, 1897, S. 298).

zeugt, dass Arbeit und Gebet zusammen die Heiligung der Familie ausmachen. Darum wollte er sie in Beziehung zu Josef verherrlichen und schuf aus ihnen eine Art Wolkengebilde zu Füssen seiner Gestalt : «Ora et labora». ([85])

16. *Joachim und Anna.*

Die Figuren der Eltern der Jungfrau Maria erscheinen im oberen Teil zu beiden Seiten der Gruppe von Jesus und Josef. Sie stehen in Nischen und sind von Blattwerk umgeben. Indem Gaudí diese zwei Gestalten hierhin stellte, wollte er wahrscheinlich an die typische Szene der sogenannten «heiligen Begegnung» erinnern, als die beiden bejahrten Ehegatten Joachim und Anna am Goldenen Tor des Tempels zu Jerusalem zusammentrafen. ([86])

Joachim trägt ein bis zu den Füssen reichendes Gewand und eine Art weiten Überwurf ohne Schmuck, was ihm ein gewisses priesterliches Aussehen verleiht. Die Schlankheit und Strenge seiner Person steht im Einklang zum Adel seiner königlichen Abstammung, von der die «Legenda aurea» berichtet. ([87]) Er stützt seine Hände auf einen Hirtenstab, Kennzeichen seiner Tätigkeit, die ihm von der Überlieferung zugeschrieben wird. Er betrachtet gütig lächelnd den kleinen Jesus, mit dem ganzen Stolz des Grossvaters, der sein Enkelkind vor sich sieht.

Anna ist eine bejahrte Frau mit kraftvollem und zugleich gütigem Gesicht, das noch die Spuren einstiger Schönheit trägt. Sie ist in einen weiten, um die Hüfte gegürteten Mantel gehüllt, der ihre Würde noch verstärkt. Wie ihr Gatte betrachtet auch sie lächelnd das Jesuskind.

Ikonographisch sind hier beide Gatten traditionell dargestellt. ([88])

---

85. Die Ikonographie dieses Sockels, zusammen mit dem Standbild Josefs mit Jesus trägt dazu bei, die Frömmigkeit nach der Art des Nährvaters, in ihrem sozial-religiösen Charakter, vor Augen zu halten : Würdigung der Handwerkerarbeit.

86. Mystische Umarmung, durch die sich, nach der «Legenda aurea», die unbefleckte Empfängnis Marias vollzog und die die Künstler des Mittelalters beeinflusste. (KÜNSTLE, I, 647 ; TRENS, «Maria», S. 114).

87. KÜNSTLE, I, 325.

88. Siehe Beschreibung Joachims und Annas in PJ, 1945, S. 243.

17. *Die Flucht nach Aegyten.*

Diese Gruppe ist in dreifacher Hinsicht —in künstlerischer, religiöser und volkstümlicher— eine der bezeichnendsten der SF. Es ist die Szene, die den einfachen Besucher am meisten ergreift. Gaudí wollte ihr an diesem Portal eine aussergewöhnliche Ausdehnung und Anschaulichkeit zuteil werden lassen. Vielleicht war der Grund dazu die Tatsache, dass es gerade die Betrachtung eines Gemäldes mit der Abbildung der Flucht nach Aegypten in der Basilika von Montserrat war, die dem Buchhändler José María Bocabella von Barcelona den Gedanken eingab, die geplante Kirche mit der Widmung an Jesus, Maria und Josef zu errichten. (89)

In symbolischer Hinsicht fügt sich diese Gruppe ausgezeichnet in die Ikonologie des Hoffnungsportals ein ; gerade die Kraft der Hoffnung hielt die Heilige Familie auf der Reise und während ihrer Verbannung in Aegypten aufrecht.

Maria auf ihrem Reittier sitzend, erscheint mit dem Jesuskind auf ihrem Schoss voll gesammelter und zuversichtlicher Andacht. Ihr Antlitz voll Milde und sanfter Schönheit, umrahmt von dem Mantel, der ihren Kopf umhüllt, gehört mit zu den ausdrucksvollsten Bildwerken Gaudís. Das Kind lächelt halb im Schlaf in seiner lebendigen Wiege, dem Schoss der Jungfrau Maria.

Die Gestalt des Josef, von geringerer künstlerischer Wirkung, erscheint wie ein hilfsbereiter Diener, der wegen seines vorgerückten Alters mühsam hinter dem Reittier herschreitet. (90)

Symetrisch zu Josef erblickt man eine Gestalt, die das Leitseil des Esels in der Rechten hält und die Linke wie liebkosend auf den Kopf des Tieres legt. Wer ist diese Figur? In der Darstellung der Flucht nach Aegypten, die in den spärlichen Berichten des Evangeliums nach Matthäus und in der Aussmückung durch die Erzählungen der apokryphen Evangelien ihre Anregung erhält (91), erscheint manchmal ein Engel Wegweiser, der für den Erzengel Raphael, den Beschützer der Reisenden, gehalten wird. Wir glauben, dass diese Gestalt den Engel darstellt, der die Hl. Familie führt. Obwohl der Engel keine Flügel

---

89. Siehe Gedenkdaten der SF in BG, 126.

90. Die Figur Josefs als Diener ist geläufig in den Szenen der Flucht nach Aegypten. (KÜNSTLE, I, 368).

91. Besonders im Evangelium des Pseudo-Matthäus. (Siehe A. SANTOS OTERO, «Los evangelios apócrifos», Madrid 1954).

hat, besteht kein Anhaltsgrund gegen unsere Auffassung, weil wir wissen, dass Gaudí seine Engel, gerade an der Weihnachtsfassade, ohne Flügel dartellt, so wie wir es bei den Künstlern der frühchristlichen Zeit und später noch bei Michellangelo finden. ([92])

Es besteht ein offensichtlicher Gegensatz zwischen dem Realismus Josefs und der aussergewöhnlichen Schönheit der Engelsgestalt,, die eine grosse Aehnlichkeit mit den Verkündigungsengeln aufweist, die ganz oben an der Fassade ihren Platz haben. ([93])

18. *Die Ermordung der Unschuldigen Kinder.*

Diese Figurengruppe gehört ebenfalls zu den volkstümlichsten der SF und zu der Reihe der ältesten Darstellungen. Sie befindet sich an einem besonders in die Augen fallenden Platz, in der rechten Ecke des Portals und ist eine der kraftvollsten Beispiele für die plastische Auffassung Gaudís. Wenn die Darstellung der Flucht nach Aegypten eine breit angelegte Form erzählender Wiedergabe bietet, sehen wir in dieser Nebenhandlung eine Gruppe voll Bewegung, die durch ihre Symbolik gleichsam zusammengehalten wird : ein Soldat, eine Mutter und einige hingeopferte Kinder.

Wie ein römischer Soldat gekleidet und mit dem Helm eines Legionärs tritt der Häscher des Herodes auf, um dessen Befehl aussuführen. Mit stolzer Gebärde, das Schwert in der Faust, bereit, auch das letzte Klind zu morden. Er hält in seiner Hand das neugeborene Kind und neigt den Oberkörper nach vorne. Seine gewalttätige Haltung steht im Gegensatz zu der ruhigen Linie der senkrechten Mauer, und gipfelt in den strengen Zügen seines Gesichtes, das sich jeder Bitte verschliesst. Sein weiter

---

92. Mehr als durch das traditionelle Mittel der Flügel suchte Gaudí die Geistigkeit der Engel dadurch auszudrücken, indem er das lebende Modell nach dem Abdruck idealisierte.

93. In der Ikonographie der Flucht nach Aegypten erscheint auch häufig die Figur eines Engels als Begleiter (KÜNSTLE, I, 369). Man könnte glauben, dass die Person einen Aegypter vorstelle, auf Grund seines exotischen Aussehens, was wohl auf die Ankunft der hl. Familie in Aegypten hinweisen soll. (Siehe PJ 1935, 53), Wir geben zu, dass es Gründe gibt, an dieser Annahme festzuhalten, aber sie scheinen uns ungenüpend. Tatsache ist, dass diese Figur grosse Aehnlichkeit mit der anderer Engel Gaudís aufweist. (Siehe Bemerkung 117).

Militärmantel breitet sich mit heftigen Bewegungen aus und reisst das Lederzeug und die Quasten, die den Schwertknauf zieren, mit sich fort. (94)

Erschütternd ist die Gestalt der verzweifelten Mutter, die sich zu den Füssen des Soldaten niederwirft und ihn unentwegt anstarrt, ohne den Mord verhindern zu können. Sie umklammert mit aller Gewalt den bewaffneten Arm und bemüht sich, ihr Kind zu retten. Man glaubt. ihr Jammergeschrei zu vernehmen. Diese fassungslose Mutter verkörpert auch hier die weinenden Mütter von Bethlehem, auf die Jeremias mit den Worten über Rachels Wehklagen weissagend anspielt. (95) Entgegen der üblichen Haartracht der langen und verwirrten Haarsträhnen ist der Kopf dieser Frau gänzlich glatt geschoren. Wollte Gaudí etwa durch das völloge Fehlen der Haare die Trauer und den Schmerz noch stärker betonen? Dies wäre ein besonders neuer und trefflicher Einfall Gaudís, denn Frauen mit geschorenen Köpfen spiegeln in der Tat, allein schon dadurch, ihre Verzweiflung wieder. (96)

Neben dem Kind, das der Soldat in der Luft hält, sehen wir zwei andere in zartem Säuglingsalter, schon tot auf dem Boden liegen, ein bezeichnendes Beispiel des Gaudischen Realismus. (97)

19. *Loge mit der Verlobung von Maria und Josef.*

Entsprechend der Loge im Glaubensportal mit der Darstellung Jesu im Tempel, öffnet sich hier eine Nische, die sich am Oberteil des Hoffnungsportals befindet. Der Raum erinnert an eine mit Blumenmotiven verzierte und von grossen Palmzweigen umrahmte Kapelle.

---

94. Die Person dieses Soldaten mit dem Schwert in der einen Faust und dem Kinde, das er tötet, in der anderen, stimmt mit den ersten Abbildungen dieses Geschehnisses überein (KÜNSTLE, I, S. 374).

95. Matth, 2, 18.

96. Seit den ersten Abbildungen (Siegesbogen an der römischen Basilika «Sancta Maria Maggiore») pflegte man die Verzweiflung der Mütter von Bethlehem durch zerzaustes Haar auszudrücken. Aus dem Brief I an die Korinther (Kap. 11, 5-6) geht hervor, dass es eine Schande für ein Weib ist, geschorenen Hauptes einherzugehen. Demnach wären die bethlehemitischen, glattgeschorenen Mütter durch Gaudís Bildhauerkunst der Schande überantwortet.

97. Das Ergreifende an dieser Gruppe offenbart sich besonders durch den grausamen Gegensatz zwischen der rohen Kraft und Wut des Henkers und der Hilflosigkeit der Mutter, die dem Mörder ihres Kindes machtlos gegenübersteht.

Der Priester trägt liturgische Gewänder mit einer Art Mitra. Gross und verehrungswürdig verneigt er sich leicht und legt feierlich seine Hände auf des Haupt von Maria und Josef. Dieser feierliche Brauch der Handauflegung, der von der ülichen Darstellung abweicht, betont noch mehr den heiligen Charakter der Handlung. Die Gatten erhalten kniend den Ehesegen. Maria neigt ihr Haupt und heftet ihre Augen auf den Boden. Josef, ein Mann mittleren Alters mit Bart, hält den Kopf erhoben und schaut ehrfürchtig auf seine Gattin. Auf dem Boden steht ein Korb voll Blumen, vornehmlich Rosen, als Sinnbild der ehelichen Liebe. Innerhalb der Nische, von aussen unsichtbar, stehen zwei Räucherpfannen, je eine auf Seiten der beiden Ehegatten : Bestätigung des geheiligten Wesens der Handlung und Sinnbild der gegenseitigen Bindung an ihr Treuegelübde. (98)

Der Ritus der Händberührung und der knienden Haltung bedeutet eine interessante, ikonographische Neuheit. Die Ehepartner geben sich nicht die Hand, sondern ihre zwei Hände legen sich aufeinander, bei ausgestreckten Armen ; die rechte Hand Mariens wird von der linken Josefs gehalten und die rechte Josefs hält die linke Mariens. Man weiss nicht, warum Gaudí diese Szene so darstellte, aber sie ist von grosser Gewähltheit und drückt besser als der übliche Händedruck die gegenseitige Hingabe der beiden Ehegatten aus.

Auffallend ist die kniende Haltung. Es ist unbekannt, aus welchen geschichtlichen oder liturgischen Quellen der Künstler die Anregung dazu empfing, da es ein Einzelfall in der Darstellung ist. (99) Das lässt vermuten, dass Gaudí nicht so sehr die Handlung geschichtlich, sondern ihre weihevolle Bedeutung und die Erhabenheit des Sakraments zum Ausdruck bringen wollte.

20. *Anagramm Mariens.*

Als Abschluss des Hoffnungsportals, das der Jungfrau Maria gewidmet ist, erscheint ganz oben der Anfangsbuchstabe ihres erhabenen Namens mit den symbolischen Attributen der Krone und dem Stern. Die Krone weist auf ihre Würde als Königin des Himmels und der Erde hin, während der Stern an die volkstümliche

98. Siehe PJ, 1936, 145.

99. Raffael («Lo Sposalizio», Brera, Mailand) gab diesem Vorkommnis die meisterhafte Auslegung.

Anrufung Marias als «Morgenstern» erinnert. Dieses eingemeisselte Anagramm übt eine starke Wirkung aus, ähnlich dem Josefs am Glaubensportal. (100).

Wimperg des Hoffnungsportals.

Wie beim Glaubensportal wird auch hier die Kegelform der Laterne unterbrochen, um sich in eine eigenartige, architektonische Struktur zu verwandeln.

21. *Josef, als Steuermann des Schiffes* (*Sinnbild der Kirche*)

Gaudí kam auf den Gedanken auf der Spitze der kegelförmigen Kuppel ein Schiff erscheinen zu lassen, das im Begriff steht, ein Felsentor zu durchfahren. Es gleitet auf den Wogen des Meeres dahin, wobei das Achterdeck ein Steuerruder trägt und der Bug im Leeren hängt ; in der Mitte sehen wir eine Art Zelt mit flatternden Vorhängen. Die Deutung ist bekannt : Es ist das Schriff der Kirche, das trotz des hohen Wogengangs siegreich die Meere durchquert. (101)

Sehr deutlich sieht man am Bug den Anker hängen, das frühchristliche Symbol der Hoffnung. Oben steht auch eine Laterne, die sich vom Dunkel des Hintergrunds abhebt und den Glauben, die Erlösung und das Leben versinnbildlicht. Eine Taube auf dem mittleren Zelte debeutet den Heiligen Geist, der mit ausgebreiteten Flügeln und in wachsamer Haltung nach vorne schaut, gleichsam das Schiff der Kirche lenkt.

Auf dem Heck sitzend, erblickt man einen Mann mit bärtigem Antlitz, dessen Hände das Steuer fest umklammert halten. Ohne jeden Zweifel handelt es sich um Josef in seiner Würde als «Schutzherr der Kirche». Seine Gestalt gleicht den übrigen Darstellungen dieses Heiligen, die wir am gleichen Portal betrachtet haben ; kein Attribut lässt in ihm Petrus, den Fischer von Galiläa, erkennen. Josef also hat hier die Leitung des Schiffes als Steuer-

---

100. Dieser strahlende Stern über den Gewässern (obere Gruppe), könnte Maria als «Stella maris», Leitstern der Christen, versinnbilden ; Hinweis auf das Volksvertrauen zu Maria das mit dem Grundsinn der Hoffnungsportals übereinstimmt.

101. Man muss sich dessen bewusst sein, dass zur Zeit der Ausführung dieser Gruppe die katholische Kirche besonders in Spanien schweren feindseligen Angriffen ausgesetzt war.

mann, nicht als Kapitän. Er hält den Blick fest auf die Taube, Sinnbild des Hl. Geistes, gerichtet, die aus der Höhe ihres «Führerspostens» den Weg zeigt. In dieser Gruppe wird der Schutz Josefs für die katholische Kirche betont. (102)

22. *Der Felsen von Montserrat.*

Über der oben beschriebenen Szene auf dem Meere, erhebt sich eindrucksvoll die Wiedergabe eines Felsens von Montserrat, dem heiligen Berg Kataloniens. Dem Abschluss des Glaubensportals entsprechend, erhebt sich als Abschluss des Hoffnungsportal dieser Felsen, Sinnbild der Hofnung. (103)

Dieser Fels der SF trägt die Inschrift «SAL-VA-NOS». Diese Anrufung ist dem Worte «Spes Nostra salve» gleichbedeutend und gleichsam eine Zusammenfassung der symbolischen Bedeutung des Hoffnungsportals der SF. (104)

C. LIEBESPORTAL.

23. *Die Säule mit dem Stammbaum Jesu.*

Das Eingangstor des Liebesportals besteht aus zwei Hälften, die in der Mitte durch eine Säule mit biblischen Inschriften getrennt sind und deren untere Hälfte von einem eisernen Gitter geschützt wird. (105)

---

102. Man muss stets beachten, dass die Förderung der Verehrung des hl. Josef einer der Hauptgründe zur Errichtung der SF war. Gaudí sagte ausdrücklich: «An diesem Hoffnungsportal wird plastich die Schutzherrschaft Josefs, Haupt der hl. Familie, über die katholische Kirche hervorgehoben». MG, 81.

103. Man hatte vorgeschlagen einen der grössten Felsen von Montserrat als Symbol der Marienverehrung Kataloniens nachzubilden. Es scheint, dass als Modell der unter dem Namen «Cavall Bernat» bekannte Felsen auserwählt wurde. MG, 78.

104. Künstlerisch stimmt dieser Wimperg des Hoffnungsportals mit der Garbe am Glaubensportal und mit der mystischen Zypresse am Liebesportal überein.

105. RICARDO OPISSO, der einige Zeit als Lehrling in der Werkstatt Gaudís verbrachte, schrieb («Gaudí genial maestro de la forja», in der Zeitung *Diario de Barcelona*, vom 2. Dezember 1951): «Das Herstellungsverfahren dieses Gitters ist äusserst wichtig. Man erzählt, dass als es aufgestellt wurde, die Schmiedmeister Barcelonas herbeieilten, um diese aussergewöhnliche Geflechtsbildung zu bewundern.»

Die Säule selbst ist ein Sinnbild des Lebensbaumes, aus dem das Reis Jesse entspriesst. Am Sockel sieht man die Schlange des Paradieses, welche die Menschheit vergiftet, bis sie durch den Erlöser errettet wird, der den Patriarchen verheissen wurde. Das Netzwerk des Stammes der Säule trägt die Namen der Patriarchen von Abraham bis Josef, dem Gatten Marias, mit denen die Abstammung des Messias nach dem Evangelium des Matthäus verknüpft wird. Das Palmenbündel öffnet sich im oberen Teil und bildet dort ein Kapitell mit gemeisseltem Pflanzenschmuck, auf dem die Geburtskrippe Christi nebst Früchten sichtbar wird. ([106])

Man weiss, dass Gaudí die Bibel und die Liturgie sehr gut kannte. Als Inschrift für das Band der Säule wählte er die Namen, die wir in dem Stammbaum von Matthäus finden, weil er ihm für die SF am geeignetsten erschien ; denn dieser Stammbaum ist gleichzeitig der von Josef und Maria. ([107])

Die verschiedenen Darstellungen
in Bezug auf Christi Geburt.

Die einzelnen Darstellungen des Weihnachtszyklus füllen die Archivolte und das Bogenfelds aus. Zur grösseren Klarheit in der ikonologischen Untersuchung wollen wir die verschiedenen Gruppen der Weihnachtsereignisse zusammenfassen (nr. 24-28).

24. *Die Krippe.*

Das Kapitell der Abstammungssäule trägt den Sockel der Krippe, der an der Vorderseite mit dem Namen Jesus geschmückt ist. Die Gruppe der Geburt Christi wurde erst kürzlich, nach den Richtlinien Gaudís, ausgeführt : Jesus liegt in der Krippe und zwar etwas nach aussen geneigt, damit er vom Besucher der SF leicht wahrgenommen werden kann. Maria kniet anbetend am

---

106. Diese Stammbaum-Säule, aus Zweigen geformt, die aus dem irdischen Paradies hervorspriessen, steht sinnbildlich mit dem Baum Jesse in Verbindung, der seine Zweige über die Patriarchen und Propheten ausbreitet, bis zu Jesus herab. Auch der Stammbaum Jesse ist ein Spiegelbild der Kirche. (Siehe SAUER, o. c. 324).

107. Der Stammbaum nach dem Evangelisten Matthäus (1, 1-17) ist aufsteigend —er fängt bei Abraham an und endet bei Josef—, während der des Evangelisten Lukas (3, 23-38) absteigend ist und von Josef bis Abraham geht.

Boden und Josef neigt sich stehend, ehrfürchtig und beschützend über das Kind und seine Mutter. Die Krippe Jesu ist der Mittelpunkt, um den alle Darstellungen des Portals angeordnet sind.

Der Ochse und der Esel strecken ihre Hälse vor, als ob sie mit ihrem Atem das Jesuskind erwärmen wollten. Durch ihre Haltung der Säule zu, ordnen sie sich in die plastische Gestaltung der Gruppe ein. ([108])

25. *Engel mit Spruchbändern und Fries mit GLORIA.*

Als Wächter der zwei Tore stehen in den Ecken zwei Engel mit Spruchbändern, «PUER NATUS EST», steht auf dem Band des Engels zur Linken, und «VENITE, ADOREMUS», auf dem des Engels zur Rechten.

Auf dem grossen oberen Fries, mit Lorbeer und Oelbaumschmuck, Symbolen der Glorie und des Friedens, sieht man genau die bekannte Inschrift: «GLORIA IN EXCELSIS DEO ET IN TERRA PAX HOMINIBUS BONAE VOLUNTATIS», deren bewegte Buchstabenanordnung dem Zeitgeschmack des damaligen Jugendstils entsprechen. ([109])

26. *Der Stern der Epiphanie.*

Das Hauptmotiv, das die Ankunft Christi verherrlicht, ist der riesige Stern, der sich wie ein Baldachin über die Geburtsgruppe emporhebt. Dieses aussergewöhnliche Gestirn, das die drei Könige zur Begegnung mit Jesus führte, ist aus Stein gehauen und zwar hat es eine aussergewöhnliche Form, einem Kometen ähnlich, aus dessen Kern Stacheln hervorquellen, und dessen Schweif, wie der Lichtstreifen einer Rakete, die Wiege Jesu erleuchtet. ([110])

---

108. Die Figuren des Jesuskindes, Marias und Josefs wurden vor noch nicht allzulanger Zeit (März 1957) aufgestellt, wobei man die Unterweisungen Gaudís beachtete, der sich an die traditionelle Ikonographie hielt: Das Jesuskind liegt in der Krippe, Maria kniet davor und Josef steht aufrecht hinter ihr, in ehrwürdiger und schützender Stellung.

109. Siehe AHLERS-HERSTEMANN, Stilwende. S. 66, Berlín 1956.

110. Der katalanische Dichter Maragall, ein Freund Gaudís, drückte im Jahre 1906 seine Begeisterung bei der Betrachtung dieses Portals aus. (MARAGALL, Gesammelte Werke, Band III Barcelona 1920).

27. *Darstellungen aus dem Tierkreis.*

Im Innenraum der Archivolte, zwischen einem dichten Gewirr von Blüten, Blattwerk und Vögeln, erscheinen Bilder aus dem Tierkreis auf einem breiten halbkreisförmigen Streifen. Auch dieses astronomische Motiv bezieht sich auf Geburt Christi, da es die Sternbilder aufweist, die der Geburtsnacht des Erlösers entsprechen. ([111]) Das Eigenartige am Tierkreis der SF besteht darin, dass er gerade den Ausschnitt wiedergibt, der zu jener weltgeschichtlichen Stunde die weihnachtlichen Ereignisse beleuchtet hat (die ersten sechs : Widder bis einschliesel. Jungfrau). In den Zeichen Widder und Stier sehen wir diese Tierfiguren ausgemeisselt und von den Fixsternen der betreffenden Tierkreiszeichen bedeckt. Im Zwillingszeichen erscheinen die beiden Kinder in realistischem Relief. Die 'Jungfrau' wird durch ein junges Mädchen mit wallendem, gegürteten Gewand ohne Aermel dargestellt, das einen Korb voll Trauben trägt. ([112])

28. *Die drei Rosenkränze an den Kirchenfenstern.*

Hier müssen wir die Rosenkränze erwähnen, welche das grosse Fenster im Hintergrund der besprochenen Weihnachtsereignisse umrahmen. Wir finden hier eine vollständige Abbildung des Rosenkranzes in seinen drei Teilen, welche die freudenreichen, schmerzhaften und glorreichen Geheimnisse umfassen.

Bei der Betrachtung der Rosenkranzkapelle wurde bereits vom volkstümlichen Sinn dieses marianischen Gebets gesprochen und es wurden die Rosenkränze erwähnt, welche die Fenster im Hintergrund des Glaubens- und des Hoffnungsportals schmücken. Gaudí wollte an der SF unter Zusammenfassung der Glaubenswahheiten mit den «Perlen» und Medaillons die Geheimnisse des Le-

---

111. Siehe MG, 81.

112. Trotz der Gegnerschaft einiger Schriftsteller (z. B. Tatianus, «Oratio contra gentes»), wurden die nicht christlichen Darstellungen des Tierkreises bei der christlichen Ikonographie verwendet. Im XII. Jahrhundert, besonders in der französischen Kunst, erscheint die Abbildung des Tierkreises an den Portalen der Kathedralen (Chartres Nord- und Westportal, Vezeley, Amiens). Jedoch «ist er eine Seltenheit unter den deutschen Bildwerken» : KÜNSTLE, I, 143.

bens Jesu und Marias vor Augen führen. Die freudenreichen Geheimnisse befinden sich auf der linken Seite des Fensters, in einfachem Relief, das sich dem Raum anpasst. Die Skulptur der schmerzhaften Geheimnisse kann man im oberen Teile des Fensters beobachten, dessen Masswerk durch das obere Radfenster durchbrochen wird. Die glorreichen Geheimnisse sehen wir auf der rechte Seite des Fensters und zeigen eine ähnliche Aufteilung wie die freudenreichen. ([113])

Nachtrag: Verlorengegangene Modelle von Königen, Engeln und Hirten.

Nur wegen des Gesamteindrucks ist es notwendig, der Figurengruppe zu gedenken, die nach Gaudís Plan die Geburt Christi vervollständigen sollte. ([114]) Die Figuren der musizierenden und singenden Engel sollten zu beiden Seiten des Sterns in den sechs Seitennischen der Archivolte aufgestellt werden. In den unteren Nischen ist die Anbetung der Könige auf der Ostseite, diejenige der Hirten auf der Westseite. ([115]) Zu erwähnen wäre noch die Gruppe Mariae Verkündigung, die noch in Gaudís Atelier aufbewahrt wurde und auf den Kragsteinen am oberen Teil der Archivolte angebracht werden sollte. Im Bürgerkrieg wurden alle diese Gipsmodelle leider zerstört.

---

113. *Ikonographie der Geheimnisse des Rosenkranzes an der SF*:
Der Freudenreiche. 1. Verkündigung: Maria knieend und Gabriel aufrecht. 2. Heimsuchung: Maria und Elisabeth, sich begrüssend; 3. Geburt: Jesus in der Krippe, zwischen Maria und Joseph; 4. Darstellung: Simeon empfängt das Jesuskind; 5. Das Wiederfinden Jesu: Jesus im Tempel lehrend und Maria und Josef eintretend.
Der Schmerzhafte. 1. Gebet im Oelberg: Christus in Todesangst kniend; 2. Geisselung: Christus an die Säule gebunden; 3. Dornenkrönung: Ein Soldat setzt Jesus die Dornenkrone auf; 4. Aufstieg zum Kalvarienberg: Christus mit dem Kreuz beladen; 5. Kreuzigung; Christus am Kreuz.
Der Glorreiche. 1. Auferstehung: Christus geht aus dem Grab hervor; Soldaten am Boden liegend; 2. Himmelfahrt: Christus fährt zwischen zwei Aposteln zum Himmel auf; 3. Pfingsten: Die Taube des hl. Geistes mit Feuerzungen über den Aposteln; 5. Krönung: Gott Vater und Christus krönen die Jungfrau Maria.

114. Die Modelle in Gips waren an der Fassade mehrere Jahre aufgestellt, wurden aber während des Bürgerkriegs zerstört.

115. Der Gipsabdruck der Hirten war schon in seiner endgültigen Grösse fertiggestellt.

29. *Die Engel, Verkünder der Geburt Christi.*

Das «gaudium magnum» über die Freudenbotschaft der Engel bei der Geburt des Messias erhält an der SF einen besonderen plastischen Ausdruck. Zwischen den drei Portalen erscheinen gleich Herolden vier Engel mit Posaunen und verkünden die Geburt Christi. ([116]) Die Engel Gaudís haben keine Flügel und ihr Aussehen ist männlich, ernst und würdig. Auf der Säule zur Linken erscheint ein Engel mit energischem Antlitz, der in der rechten Hand eine lange Posaune hält, während die Linke ruht. Sein Gefährte steht zum Hauptportal hingewandt und hält im Gegensatz dazu die Posaune in der Linken. Die beiden Engel auf der Säule zur Rechten stehen in symmetrischer Haltung zu diesen beiden und blasen in ihre Posaunen. Die vier Engel in gespannter Körperhaltung haben Gewänder, die von starkem Winde bewegt sind. Die Posaunen sind aus Bronze und durch Bänder aus Schmiedeeisen am Gestein befestigt. Sie bilden eine kapriziöse Arabeske, gleich einer Mähne.

Wegen ihres Kunstwertes und ihrer Symbolkraft verdienen die sternbesäten Kugeln, auf denen die emporsteigenden Engel stehen, besondere Beachtung. Diese plastisch-symbolischen Elemente sind kleine Meisterwerke, die für den Jugendstil bezeichnend sind.

Stärker als an anderen Stellen fällt hier der Typ des unbeflügelten Engels auf, worauf wir schon mehrfach hingewiesen haben. Gaudí war bestrebt, seine Engel nicht durch ihre Flügel erkennen zu lassen, sondern durch eine geistvolllle Hervorhebung ihrer Wesensart. ([117]) Die Symbolik der Schnelligkeit der Engelsflügel ersetzte Gaudí durch wogende Streifen.

30. *Zwei auf Schildkröten ruhenden Säulen.*

Zwei gewaltige Säulen spielen an der Weihnachsfassade eine wichtige Rolle in ikonographischer Hinsicht. Sie trennen die Portale der Weihnachtsfassade voneinander und scheinen die drei ge-

---

116. Ricardo Opisso, der selbst zugegen war, berichtet uns, dass die Abdrücke der Engelsgestalten von lebenden Menschenleibern abgenommen wurden, und zwar von vier Soldaten, die in der Nähe der SF ihren Dienst taten.

117. Gaudí Liebhaber der Logik hielt nicht viel von den Flügeln, die man gewöhnlich bei Engeln anbringt. Er war davon überzeugt, dass sie mit diesen Flügeln doch nicht hätten fliegen können.

waltigen, verschneiten Archivolten zu tragen, die einen lebhaften, steinernen Hinweis auf die Kälte der Heiligen Nacht bilden. Der Stamm einer jeden Säulen besteht aus sechs Abschnitten. In der Mitte erscheinen zwischen Blumen die Namen von «Josef» und «Maria», denen sie geweiht sind. Der Jugendstil der Inschrift macht diese Namen der Inschrift «Jesus» an der Stammbaumsäule ähnlich. Die Säulen öffnen sich hoch oben zu grossartigen, von Palmenzweigen und Datteltrauben gebildeten Kapitellen, deren Deckplatten die sternbesäten Kugeln der Sockel für die posaunenblasenden Engel abgeben.

Die Säulen ruhen auf zwei gewaltigen Schildkröten, einer Landschildkröte rechts, der Hügelkette Barcelonas zugewandt, und einer Wasserschildkröte links, dem Meere zugewandt. Diese Gebilde erinnern an Fabeltiere von mittelalterlichen Portalen und tragen zugleich den realistischen Stempel Gaudís. ([118])

31. *Störche und Eulen.*

Wir müssen hier zwei Gruppen geflügelter Wesen unterscheiden, die sich auf der kleinen Brücke befinden, welche die mittleren Türme mit der Krönungsnische verbinden.

Auf der linken Seite sehen wir zwei kleine Störche, die nach oben schauen, wohin die Storchenmutter geflogen ist. Sie hat sich in die Oeffnungen der Krönungsloge emporgeschwungen und blickt weiter nach oben, als ob sie einen Platz suchte, auf dem sie ihr Nest bauen könnte. Auch hier sieht man die besondere Eigenart der gaudinischen Plastikauffassung, vom Willen beseelt, sich der Architektur anzupassen und in ihr aufzugehen. In der mittelalterlichen Kunst war der Storch ein Sinnbild der Wachsamkeit, da er sein Nest an den höchsten Stellen baut. ([119]) Vielleicht wollte Gaudí durch diese Darstellung in der Nähe der Geburt Christi an die Wachsamkeit gemahnen, die beispielsweise die Hirten von Bethlehem gezeigt haben. Die zwei Eulen auf der rechten Seite sind gut charakterisiert. Die nächtlichen Raubvögel im Dämmer-

---

118. Wir machen auf den Symbolismus der aszendenten Geistigkeit welche die Säulen verkörpern, aufmerksam : unten die schweren Schildkröten, dann die Sieges-Palmen und oben die verkündenden Engel.

119. Auch sein Wiedererscheinen im Frühjahr liess den Storch zu einem Sinnbild des neuen Lebens werden.

licht dieses Winkels deuten in etwa auf die Nacht der Geburt Christi hin. Sie bilden einen Gegensatz zum Glanz der Worte: «Heilige Nacht, die heller leuchtet als der Tag» (Weihnachtsliturgie. [120])

Die Krönungsloge.

Mehr als zwanzig Meter über dem Erdboden öffnet sich eine weiträumige Kapelle, welche die Gruppe der Krönung Marias birgt. Die Struktur des Innern bildet einen Hohlraum mit eliptischem Durchschnitt. In seiner Spitze finden wir eine Galerie mit kleinen Fenstern, die gleichsam eine Lichtkrone bilden. Der mittlere Raum mit seinen länglichen Oeffnungen dient den Figuren als Tribüne. Die Räume zwischen den Säulen und der äussere Bogen sind mit Palmzweigen verziert. Der ganze architektonische Umkreis bildet einen vorspringenden Körper vor dem grossen Fenster des Hintergrundes mit seinen durchbrochenen Bögen und Rosetten. [121])

32. *Verherrlichung der Dreifaltigkeit.*

Im Hintergrund der Loge befindet sich ein Relief der Verherrlichung der Dreifaltigkeit, das von aussen her nicht sichtbar ist. Alle Figuren sind in einem nach unten gerichteten Dreieck eingeschlossen. In seiner Mitte erscheint das Wort «DEUS», das sich hier auf Gott Vater bezieht; darunter sieht man ein «F» und «SS», die Anfangsbuchstaben von «FILIUS» und «SPIRITUS SANCTUS».

Eine aus Zweiergruppen bestehende Schar von sechs Engeln, zum trinitarischen Anagramm im Mittelpunkt hingewendet, vervollständigt im oberen Teil die Verherrlichung Gottes. Die dreifache Anrufung des SANCTUS ist zwischen je einen Engelspaar verteil. Etwas witer unten erblickt man weitere drei Engel, die vermutlich in Beziehung zur Gruppe der Krönung Mariens stehen. Zwei von ihnen halten mit einer Hand Blumengirlanden, während

120. Weil die Eule das Licht scheut, bedeutet sie manchmal in mittelalterlichen Bildwerken das Volk Israel, welches das Licht des wahren Heils zurückwies. Siehe K. LIPFFERT, Symbol-Fibel, S. 23, Kassel 1955.

121. Der architektonische Endzweck dieser Loge ist, im Innern der Kirche eine Empore zu errichten. Von aussen besehen, bilden die Durchbrüche des Fensters im Hintergrund eine Art durchsichtigen Glorienscheins.

die anderen ihre Huldigung darbringen. Der Engel an der Spitze des Dreiecks trägt um seinen Hals einen Lorbeerkranz mit einigen Rosen, was wahrscheinlich eine Anspielung auf Maria als mystische Rose ist. ([122])

33. *Die Gruppe der Krönung Mariens.*

Es war dies das letzte Werk des Bildhauers Matamala Flotats, das er nach einem Entwurf Gaudís schuf. Es handelt sich um eine Gruppe von pyramidenförmigem Aufbau, die sich vollkommen in den kegelförmigen Raum der Kapelle und in parabolischen Bogen der von kräftigen Eiszapfen umrahmten Aussenseite einfügt. Scharen von Tauben umflattern in freiem Flug die Darstellung zur Verherrlichung Mariens.

In der Mitte sitzt Christus auf einem Königsthron im Begriff, Maria zu krönen. Ihre Gestalt ist zart und in Andacht versunken. In einen weiten Mantel gehüllt kniet sie da mit geneigtem Haupt, um die Krone zu empfangen. Auf der linken Seite betrachtet Josef, auf einen Stab gestützt, ehrfurchtsvoll geneigt, die Handlung. Im Hintergrund rechts kniet ein Hirte in Anbetung.

Die Idee Gaudís für die Loge des Liebesportals bestand nicht nur darin, die Jungfrau Maria zu verherrlichen, sondern mit ihr zugleich die ganze Heilige Familie von Nazareth. Christus, den wir an der SF zuerst in einem Stall geboren, dann auf der Flucht nach Aegypten verfolgt und nachher als Zimmermann schlicht und demütig sehen, ercheint hier mit der ganzen Majestät eines Königs. Maria, demütig bei ihrer Verlobung, vertrauensvoll bei der Heimsuchung, voll Schmerz angesichts der Prophezeiung bei der Darstellung im Tempel, bekümmert auf der Flucht nach Aegypten, ängstlich auf der Suche nach dem verlorenen Sohn, findet ihre Belohnung in der Krönung. Die Liturgie sagt: «Es legte der König die Krone des Reiches auf ihr Haupt und machte sie zur Königin über die ganze Welt. ([123])

---

122. Dieses Relief, im modernistischen Stil Gaudís, erinnert ikonologisch an die «Verklärungen» zur Zeit des Barocks, die ihren Höhepunkt im «Gloria» von Bernini in der Peterskirche zu Rom, und in Spanien in dem berühmten «Transparente» der Kathedrale von Toledo fanden.

123. Fest von Mariae Himmelfahrt (15. August).

Die ikonographische Neuheit besteht in der Gegenwart Josefs, der nur äussert selten in künstlerischen Werken bei der Krönung Mariens erscheint. Gaudí wollte in diese Gruppe Josef selbst einbeziehen, um ihn ebenfalls zu verherrlichen, damit er hier die Ehre seiner Gattin, die auch seine Ehre ist, miterlebe. So erscheint er, der in den anderen Bildern als Teilhaber an den Schmerzen Mariens und als Haupt der Werkstätte von Nazareth mit Jesus abgebildet ist, hier in der Krönungsloge auch als Teilhaber ihrer Ehrung. ([124])

Noch eigenartiger erscheint in dieser Gruppe die ergänzende Figur im rechten Hintergrund. Sie stellt deutlich in Haltung und Tracht —ein kurzer, mit einer Schnur umgürteter Kittel, eine Hirtentasche, Kniehosen und die Füsse mit Bändern umwickelt— einen Hirten dar. Im Einklang mit der erwähnten Symbolik der SF glauben wir, dass Gaudí in diesen Hirten die Demut und Freigebigkeit der Hirten von Bethlehem festhalten und damit auch den sozialen Wert des Evangeliums hervorheben wollte, den er schon in anderen Szenen betont hatte. Es bedeutet dies die Erhöhung derer, die arm und niedrig, aber voll guten Willens sind.

34. *Das Anagramm Jesu in seiner Verherrlichung durch die Engel.*

Wie die Anagramme von Josef und Maria am Glaubens- und Hoffnungsportal, so bedeutet das vorliegende Anagramm die Widmung dieses Portals an Jesus-Christus. Über allen Zieraten heben sich in Hochrelief die Zeichen JHS als Symbol Jesu ab. Sie erscheinen hier in grossgemeisselten Buchstaben —wie schmiedeeiserne Arbeit— und erheben sich über einem griechischen Kreuz, dessen Horizontalenden verbreitet in den Buchstaben Alpha und Omega auslaufen. Vier Engel, die dem Namen Jesu ihre Huldigung darbringen, sind auf zwei Ebenen verteilt. Die oberen zwei halten jeweils ein Weihrauchfass in ihren Händen. Die zwei Engel auf der unteren Ebene streben wie zwei Lichtgestalten in anbetender Haltung empor. ([125])

---

124. Diese Figur kann auch nicht der «Stifter» sein, der in der mittelalterlichen Kunst auftritt. Gaudí, Feind aller eitlen Prahlerei, hätte das auch nicht geduldet.

125. Diese Engel mit mehr Bewegung, den im Winde fliegenden Haaren und fein ausgearbeiteteb Gesicht, erinnern au die Engel der Spätgotik (z. B. an die von Riemenschneider am Altar von Creglingen).

Der Hintergrund, der diese ganze Gruppe zusammenschliesst und die Engel selbst miteinbezieht, um so ihre Geistigkeit hervortreten zu lassen, bildet eine mantelähnliche Wolke, die den gestirnten Himmel durchscheinen lässt. Gaudí versuchte, die Durchsichtigkeit eines lichten Schleiers auszudrücken —wie eine Weihrauchwolke aufsteigend— ähnlich wie es Bernini in Rom in der Ekstase der hl. Therese gelungen ist. ([126]) Diese feierliche Huldigungsgruppe an den Namen Jesu entspringt Gaudís liturgischer Vorbildung. Er wollte damit den Weihnachtszyklus beenden und fand eine Anregung dazu in der Liturgie des Festes vom hl. Namen Jesu. ([127])

35. *Der Pelikan und die zwei Engel.*

Die beiden obersten Engel im Anagramm Jesu stehen in Beziehung zu einer anderen Gruppe, deren Mittelpunkt ein Pelikan am Fuss einer Zypresse bildet. ([128])

Gaudí hat sich viel mit dem Studium dieses fischfressenden Vogels beschäftigt, der im Mittelmeergebiet lebt und dessen Eigenart darin besteht, dass der untere Teil seines Schnabels sackförmig ausgebildet ist. Dort bewahrt er die gefangenen Fische auf, die er alsdann unter seine Jungen verteilt. Daraus entstand die Fabel, der Pelikan öffne sich mit seinem Schnabel die Brust, um mit seinem Blut seine Jungen zu ernähren. Der Pellkan an der SF erscheint nicht in dieser Form, sondern wie er mit seinen

---

126. Das hier dargestellte Himmelsgewölbe ist dekorativer und ausdrucksvoller als das, welches die barocke Bildhauerei mittelst steinerner Wolken zum Ansdruck bringt.

127. Sie ist eine plastische Darstellung des Introitus der Messe vom Fest des Namens Jesu : *Im Namen Jesu soll jedes Knie sich beugen im Himmel, auf Erden und unter der Erde, und jede Zunge soll bekennen, Jesus Christus ist der Herr in der Herrlichkeit Gott des Vaters* (Phil. 2, 10-11). Es ist zu berücksichtigen, dass Gaudí, der besseren Sichtbarkeit halber, daran dachte, das Anagramm IHS zu vergolden. (Siehe MG, 85).

128. Es scheint, dass Gaudí zuerst die Absicht hatte, hier das Herz Jesu darzustellen : «Hoch oben im Liebesportal, in übergrossen Ausmassen, soll das Herz Jesu, das uns so sehr geliebt hat, gezeigt werden. Das Blut des Erlösers, das heruntertropft, sollen Engel in einem Kelche sammeln, um es auf der ganzen Welt auszuteilen» : (MG, 81).

Flügeln zwei junge Pelikane beschützt, die mit geöffnetem Schnabel die übliche Nahrung begehren. Der Sockel dieser Pelikangruppe hat die Form einer Königskrone. Sie zeigt auf der Vorderseite ein Oval in farbigem Mosaik (Gold und Karminrot), das, eng zusammengedrängt, das Anagramm Jesu zu wiederholen scheint und wahrscheinlich an die königliche Hoheit der Liebe Christi erinnern soll. (129)

Die Engel an der Spitze des Anagramms Jesu zeigen eine klare Beziehung zum mystischen Pelikan, zu dem sie sich hinwenden, um ihm die Gestalten der Eucharistie, Brot und Wein, anzubieten. Es sind zwei junge Männer in langen Gewändern mit flügelartig wehenden Mänteln. Der zur Rechten bietet einen Korb mit Broten an, während der zur Linken einen grossen Weinkrug hält. Durch diese Engel wird der eucharistische Sinn des Pelikans voll bestätigt.

36. *Die «mystische» Zypresse.*

Das Liebesportal findet auf überraschende Weise seinen Abschluss in einer gewaltigen Zypresse aus Stein. Dieser Baum, der, vom künstlerischen Standpunkt aus, dort wenig anziehend wirkt, bildet die Spitze der kegelförmigen Laterne der Krönungsloge. (130) Wegen seines unverwüstlichen Holzes und seiner immergrünen Zweige ist er das Sinnbild der Unvergänglichkeit und Ewigkeit. (131)

Diese Zypresse wurde von den Nachfolgern Gaudís nach seinen Ideen angefertigt. Sie ist nicht aus Stein gehauen, sondern aus Zement gegossen und dann mit grünen Keramikplatten bedeckt, welche die Form kleiner Zweige haben. Die grösseren Aeste, von

---

129. Der Symbolismus des Pelikans ist durch die Strophe der liturgischen Hymne «Adoro te, devote» belegt: *Pie pelicane, Jesu Domine...* Auch Dante (Paraiso XXV) nannte Christus «unseren Pelikan» (Siehe KÜNSTLE, I, 123).

130. Diese riesenhafte Zypresse aus Stein (sie ist 20 m. hoch) wird ausser vom Stamm, auch noch durch steinerne Verstärkungen, die zwei an den Baum angelehnte Leitern nachahmen gestützt. Hinten befinden sich zwei grosse Zementstützen, von grauen Glasplatten bedeckt, die Rauchwolken darstellen.

131. In der Hl. Schrift ist der Baum das Sinnbild des Lebens; in der mittelalterlichen Kunst ist die Zypresse das Symbol des ewigen Lebens.

denen die grünen und gelblichen Zweige ausgehen, sind in Hochrelief gebildet und ockerfarbig getönt. Den gleichen Farbton zeigt der kräftige Zypressenstamm. (132)

37. *Tauben, der Buchstabe «T» und der Hl. Geist.*

Verschiedene, teilweise durch Verwitterung zerstörte Tauben aus weissem Alabaster sitzen auf dem Blattwerk der «mystischen» Zypresse, die als Abschluss oben den Buchstaben «T» zeigt —wie schon oben angegeben— Anfangsbuchstabe des griechischen Wortes für Gott (Theos). (133) Seit der frühchristilichen Zeit sind die Tauben ein Symbol für die Seele. Auf den Kreuzesarmen bedeuten sie die Seelen der Gläubigen, die von den Dingen der Erde losgelöst, das Leben und den Frieden auf dem Baum der Ewigkeit suchen. (134) Diese Symbolik scheinen auch die Tauben auf der Zypresse der SF zu haben. (135)

Der Anfangsbuchstabe des Namens Gottes stellt das reichste Element dieser Gruppe dar. Es ist mit einem Mosaik von lebhaftem Rot bedeckt und wird von einem goldenen Relief umschlungen, das deutlich ein «X» bildet : das griechische «Chi», Anfangsbuchstabe von Christus. Die Taube auf dem Buchstaben «T» kann auch wegen ihrer besonderen Grösse und Stellung mit ausgebreiteten Flügeln als Symbol des Heiligen Geistes angesehen werden. Mit dieser Verherrlichung der göttlichen Dreifaltigkeit endet das Liebesportal. (136)

Gaudí War ein Künstler, der zur Mystik enigte. Er opferte oft die ästhetischen Gesetze, um die religiöse Bedeutung mehr

---

132. Als Gaudí die Zypresse ausführte, schickte er einige Arbeiter in die Umgebung der Stadt, um ein schönes Exemplar davon zu suchen. In dem Karthäuserkloster von Montalegre (15 km. von Barcelona) fand man eine solche Zypresse, die direkt am natürlichen Modell abgeformt und dann endgültig aufgestell wurde. (Siehe PJ, 1918).

133. Vergl. Bemerkung Nr. 42.

134. Die Tauben haben vielerlei Bedeutungen (siehe K. LIPFFERT, o. c. S. 36). Ohne Nimben versehen, stellen sie in den meisten Fällen die Seelen dar.

135. BG, 138.

136. So drückte Gaudí am Liebesportal bildhaft die doppelte Natur Christi aus : Die menschliche, als Mitglied der Hl. Familie zu Nazareth, im unteren Teil der Weihnachtsfassade, und die göttliche, als zweite Person der Hl. Dreifaltigkeit, im Wimperg des Liebesportals.

hervorzuheben. Nachdem Gaudí in der hier beschriebenen Ikonologie und Symbolik die Glaubenswahrheiten erläutert hatte, wollte er in dieser Zypresse den letzten Glaubenssatz: «Ich glaube an das ewige Leben» besonders betonen. (137)

Naturalistisch - Symbolische Verzierung der Archivolten und der Sockel der drei Portale der Weihnachtsfassade.

Es ist zweckmässig, die Ausschmückung an den drei Portalen zusammenfassend zu behandeln, da sie künstlerisch wie symbolisch den gleichen Gedanken ausdrücken: sie sind ein plastisches Zeichen der Weihnachtsfreude, die sich hier durch ausgedehnten Blumenschmuck sowie herumflatternde Vögel ausdrückt. Die Giebel der Portale haben eine dicke, vereiste Schneedecke, die das Gesims des Bogenfeldes an der drei Archivolten mit Eiszapfen wie Stalaktiten umrahmt; damit kommt die Kälte der Heiligen Nacht zum Ausdruck

Die Verzierung der unteren sechs Sockel mit Weihnachtsgeflügel, die wie ein Fries aussieht, betont die intime häusliche Freude, die aus Anlass der Geburt des Jesuskindes, in allen christlichen Familien herrscht. (138)

38. *Pfanzen- und Tierwelt in den Archivolten.*

Die typischen Pflanzen Palästinas sehen wir am Glaubensportal. Sie wollen en das Leben Jesu, das er dreissig Jahre lang verborgen in Nazareth zubrachte, erinnern. Ausserdem fallen

137. Wir sehen ein, dass seine überströmende Geistigkeit Gaudí öfters dazu verleitete, den Bogen des Symbolismus zu überspannen.

138. Um die Ordnung zu verstehen, die in der scheinbaren Unordnung der Pflanzen- und Tierwelt in diesen Archivolten besteht, ist es zweckmässig, das System kennenzulernen, das Gaudí bei der Herstellung des Modells der Weihnachtsfassade benutzte: Gaudí liess eine Reihe von hölzerenn Spitzbögen anfertigen und über ihre verschiedenen Flächen zerstreut die vorher vergrösserten und in Gips geformten Ausschmückungen anbringen, die er, unter besonderer Berücksichtigung der Lichtwirkung verteilte. Auf diese Weise wurde dann die Gesamtheit der Portale im Hinblick auf ihre konstruktive und dekorative Wirkung untersucht. Gaudí liess darauf jenes Modell in verschiedenes Teile zergliedern und diese dann in Stein ausmeisseln. Das ist der Schlüssel, der den Werdegang der architektonischen Struktur, verdeckt durch die überreiche Verzierung an der Weihnachtsfassade, erklärt. Diese Auskunft verdanken wir dem Bildhauer Juan Matamala, Sohn des Lorenzo Matamala, der an dem Bau der SF mitwirkte.

Zweige und Blüten des Apfelbaums auf, ein Hinweis auf den Baum im Paradiese. Der Pflanzenwuchs am Hoffnungsportal steigt mit seinen Wasserpflanzen bis zur Höhe der Kapitelle empor. Es heben sich vor allem die grossen Blätter und die Blüten der Lotusblume ab, welche an die im Nil sprossenden Gewächse erinnern und so die Szene der Flucht nach Aegypten unterstreichen. ([139])

Die mittlere Archivolte des Liebes-Portals ist die üppigste der drei. Ihre Frühlingsblumen sind ein Symbol des geistigen Frühlings, der nach dem Winter des Heidentums der Menschheit durch das Erscheinen Christi geschenkt wird. Die Verzierung des unteren Teils besteht besonders aus blühenden Zweigen : links von Mandelbaum- und rechts von Haselnusszweigen. Die Inschrift : «Gloria in excelsis Deo» hebt sich von einem Geflecht aus Lorbeer- und Oelbaumzweigen ab : Symbole der Herrlichkeit und des Friedens. Weiter oben sehen wir noch eine grosse Menge anderer Blumen in Hochrelief. ([140])

Je mehr man den Abschluss des mittleren Spitzbogens betrachtet, entdeckt man eine immer grössere Anzahl Vögel, ganz besonders Tauben mit ausgebreiteten Flügeln. ([141])

39. *Sockel mit Weihnachtsgeflügel.*

Dieser Fries zeigt verschiedene Gruppen von Geflügel —Truthähne, Hühner und Täubchen— die in Katalonien einen traditionellen Gang in den grossen Familien-Festessen bilden. Es sind die ältesten Skulpturen an der SF. Gaudí stellte auch die verschiedenen Kräuterarten dar, die benötigt werden, um die typischen Gerichte der Weihnachtsfeiertage zuzubereiten. Diese Pflan-

---

139. Siehe BG, 90-91 ; Abb. 34.

140. Es ist wie eine bildliche Darstellung des volkstümlichen, katalanischen Weihnachtsliedes «El desembre congelat», in der Strophe, die lautet : «Der Monat Mai ist erblüht ohne angekommen zu sein.» (Siehe PJ, 1940).

141. Durch die Aussage des bereits erwähnten Bildhauers Matamala wissen wir, dass die Bilder dieser Vögel die einzigen sind, die nicht vom lebendigen Modell abgenommen wurden, da die weichen Federn nicht den Druch des Gipses erlauben. Aus diesen Grunde wurden sie verschiedenen Bildhauern in Auftrag gegeben. Gaudí wählte die Entwürfe aus, die am besten den dekorativen Wirkungen entsprachen, ordnete sie und stellte sie zusammen, mit der steten Absicht, ihre Natürlichkeit und Lebendigkeit zu bewahren.

zen wurden zuerst modelliert und dann in Stein gehauen und auf die Sockel der verschiedenen Figurengruppen verteilt, welche die Ereignisse der Kindheit Jesu zeigen. (142)

Die Sockel des Glaubensportals zeigen die grösste und lebendigste Ausdrucksfülle. Vor allem fällt die freie Darstellung eines mächtig krähenden Hahnes auf und die einer Gluckhenne mit geöffneten Flügeln, um ihren Kücken Unterschlupf zu gewähren. Der Pflanzenschmuck ist in diesen Sockeln besonders reichhaltig und würden ein botanisches Studium verdienen.

Die Sockel des Hoffnungsportals dienen als Grundlage für die Szenen der Flucht nach Aegypten und deren Gegenstück, des Mordes der Unschuldigen Kinder von Bethlehem. Den Wasserpflanzen des Hintergrunds entsprechen die Vögel auf diesen Sockeln, Enten und Gänse. Verschiedenartige Wasserpflanzen vervollständigen die Dekoration.

Die Sockel am Liebesportal haben zum Thema den Truthahn. Am Pflanzenzierat der beiden Friese erkennen wir die Blätter, Stiele und schuppigen Früchte der Artischocken.

Zusammengefass sei gesagt: die bescheidenen Pflanzen und die friedlichen Tiere halten uns den franziskanischen Grundzug der ruhigen und gelassenen Gemütsart Gaudís, der in der ganzen SF zum Ausdruck kommt, besonders vor Augen. Er wählte diese volkstümlichen Geschöpfe, um sie am Hause Gottes den Lobgesang auf die Herrlichkeit des Weihnachtsfestes mitverkünden zu lassen. (143)

Sinn der drei Portale der Weihnachtsfassade

Werfen wir jetzt einen Blick auf die Gesamtheit der drei Portale so entdecken wir darin ein ikonologisches System, das stufenweise den Geist des Beobachters bis zum höchsten Gipfel der Heiligkeit führt:

1) Naturalistischer Schmuck aus dem Tier- und Pflanzenreich im Fries der Sockel.

---

142. Im linken Portal sieht man Gänse, im mittleren Truthähne und im rechten, Geflügel aller Art, insbesondere Hähne.

143. Das Neuartige an dieser Verzierung besteht darin, dass die Einbeziehung volkstümlicher Gepflogenheiten der gesamten Weihnachtsfassade das Aussehen einer grossartigen Krippe geben, was einzig in der Kunstgeschichte dasteht.

2) Wichtigste Ereignisse aus dem Leben von Jesus, Maria und Josef.
3) Verherrlichung der Hauptgeheimnisse: Verlobung der Jungfrau Maria. Geburt Christi und Darstellung im Tempel. Engel der Verkündigung der Frohen Botschaft.
4) Schutzherrschaft des hl. Josef; Krönung Marias, Unbefleckte Empfängnis.
5) Lopreis des Namens Jesu und «mystischer» Pelikan.
6) Apotheose des Namens Gottes und der Heiligen Dreifaltigkeit.

D. Die Glockentürme.

Durch ihren Aufbau und ihre Ausmasse bilden sie den wichtigsten Teil der Fassade der SF und geben der Kirche eine ganz eigenartige Erscheinung. Die Türme sind alle leicht zu besteigen. Durch besondere Einrichtungen, die durch jalousieähnliche, nach unten geneigte Flächen durchbrochen sind, wird der Klang der röhrenförmigen Glocken zum Boden zurrückgeleitet. Die Türme selbst sind aus unbearbeiteten Quadersteinen erbaut. Gaudí begann zuerst, die Türme mit viereckigem Grundrisse zu bauen; als sie aber die Höhe der Eckbalkone erreicht hatten, gab er ihnen den runden Grundschnitt und damit das heutige, charakteristische, parabolische Profil. (144)

Der Stil der Türme weicht von der Tradition ab, die in der Apsis und im unteren Teil der SF noch sehr deutlich ist. Mit ihren Balkonen in Form von Schwalbennestern erweisen sie sich als eine völlig neuartige Bauart Gaudís. Der Abschluss der Türme ist ein plastisches Gebilde, das in streng geometrische Körper aufgelöst werden kann. Gaudí wollte die Mathematik in den Dienst einer christlichen Idee stellen. Von den vier beendeten Türmen, welche die Weihnachtsfassade einrahmen, erreichen die beiden mittleren eine Höhe von 107 m. und die beiden äusseren eine solche 98,40 m. Auf keinen Fall können diese Türme nur einem Zweckbau dienen; ihr Emporstreben entspricht einem religiösen Gefühl.

Die SF wird bei ihrer Fertigstellung zwölf solcher Türme haben und zwar sind diese den zwölf Aposteln gewidmet. In der Weihnachtsfassade: Barnabas, Simon, Judas-Thaddäus, Mat-

144. Über das technische Studium der Glockentürme, siehe Rafols-Folguera, «Gaudí», S. 252.

thias ; in der Passionsfassade : Jakobus der Jüngere, Bartholomäus, Thomas, Philippus ; in der Glorienfassade : Andreas, Petrus, Paulus und Jakobus der Aeltere.

Es ist viel über das Vorbild und die Symbolik der Türme der SF diskutiert worden. Die erste und wichtigste Quelle für ihre Bedeutung ist Gaudí selbst. Er fasste sie als «Verbindungsglieder zwischen Himmel und Erde» auf. ([145]) Eduardo Cirlot glaubt, ein primitives Vorbild der Kegelform der Türme der SF in der Bauweise der Eingeborenen gewisser Gegenden Nordafrikas zu finden. ([146]) Das scheint jedoch keine überzeugende Erklärung. Auch eine gewisse Aehnlichkeit zwischen den schon erwähnten Felsen vom Montserrat und der Form der Türme der SF lässt die Vermutung aufkommen, dass Gaudí vielleicht bei dem Entwurf dieser Türme an diese Felsen dachte ; man kann aber nichts Sicheres zur Unterstützung dieser Annahme anführen. Das Wahrscheinlichste ist, dass sie ein Ergebnis der aussergewöhnlichen Schöpfungskraft Gaudís sind. ([147])

Es ist interessant, den geistigen Sinn dieser Türme zu betrachten und sie innerhalb der gemeinsamen Symbolik des «Sursum corda» vielleicht mit den gotischen Spitztürmen zu vergleichen. Sicherlich sind die Spitzbögen und die Turmhelme hervorstehende Merkmale der gotischen Kathedralen, besonders in Deutschland. Die Bögen Gaudís jedoch sind im Gegensatz dazu parabolisch geformt und die Spitztürme verwandeln sich in spindelförmige Kegel. Der spitze Turm der Gotik steigt wie ein Pfeil zum Himmel ; der parabolische Bogen der SF und der Turm-Kegel erheben sich langsamer und ihre Enden durchboren nicht mit einer Spitze den Himmel, sondern werden gemildert und wandeln sich in einen Abschlussknauf um, in die Attribute der bischö-

---

145. So äusserte sich Gaudí im Jahre 1926 bei der Fertigstellung des ersten, dem Apostel Barnabas geweihten Glockenturm. (Siehe PUIG BOADA, o. c. S. 38).

146. Siehe CIRLOT, «El arte de Gaudí», S. 8. Richtig ist, dass die Fotos der afrikanischen Bauwerke, die Cirlot zeigt, eine gewisse, äussere Aehnlichkeit aufweisen, nicht zu vergessen ist aber, dass Gaudí vor allem ein bodenständiger Künstler war, der seine Gedanken aus der ihn umgebenden Welt schöpfte.

147. Es ist gewiss und wurde von Gaudí selbst bestätigt, dass diese Glockentürme als unmittelbaren Vorgang den Entwurf eines Gebäudes haben, das Gaudí im Jahre 1892 für die Franziskanischen Missionen in Tanger entwarf, das aber später nicht zur Ausführung gelangte. (MG, 143).

flichen Würde. Die Apostel sind nicht nur in Skulpturen hier dargestellt, sondern werden auch in den Türmen selbst verkörpert. Oft erscheinen in den gotischen Kathedralen die Apostol an den Hauptportal und umgeben Christus. Hier, in der SF, sollen sie durch die zwölf gewaltigen Türme, die Gaudí plante und ihnen widmete, vertreten werden. ([148])

Die Symbolik der kegelförmigen Türme wird ausserdem durch die Inschriften und Gleichnisformen bestätigt, die wir an den vier bereits erbauten Türmen vorfinden.

40. *Inschrift* : Jesu, Maria, Josef.

Die drei Namen der Hl. Familie erscheinen von neuem und zieren die Ecken des viereckigen Unterbaus der Glockentürme. Im Hintergrund fallen sehr realistisch dargestellte Palmzweige auf, die eine Gedächtniswidmung und Verherrlichung der Titelheiligen der SF bilden.

41. *Balkone mit Sinnbildern der Hl. Familie.*

Zwei Balkone an den äusseren Türmen kennzeichnen den Übergang vom viereckigen Unterbau zum kreisförmigen Grundriss. In der Brüstung erscheinen die Allegorien von Maria auf Kugeln, wie um ihre universelle Macht hervorzuheben ; Josef wird durch einen Zimmermannshobel versinnbildlicht. Das Symbol Jesu ist die Dornenkrone über der Eingangstür zum Balkon.

42. *Abschluss der Balkone mit Sternen und Tauben.*

Viele Sterne zieren den Abschluss der Balkone. Mit eigenartigen, beinahe in der Luft schwebenden Formen sind sie nur an den Enden befestigt. Sie sind ein Sinnbild der Seele der Ge-

---

148. Das ganze, spindelförmige Gepräge der Glockentürme verläuft wie zwölf Stäbe, die den Standbildern der zwölf Apostel entsprechen, um Christus geschart, der seinerseits durch den Mittelturm des Querschiffs, von 170 m. Höhe versinnbildet. (Siehe Sauer, o. c. S. 134).

149. Nach der Heiligen Schrift «Die Gerechten leuchten wie eine Sonne im Reiche ihres Vaters.» (Mc. 4, 30-32 ; Mt. 13, 31-32).

rechten. ([149]) Die Tauben, die wir aussen an den Türmen sehen und den Abschluss der Baldachine der Apostelstatuen bilden, sind ausserdem ein Symbol des Hl. Geistes, der den Aposteln die Predigt eingibt.

43. *Inschrift*: Sursum Corda.

Diese Worte sind in aufsteigender Richtung gestuft und mahnen zur Erhebung des Geistes dort, wo der sich aufwärts windende, kreisförmige Aufstieg der Türme beginnt. Die ausschmückenden Elemente sind himmlische Allegorie: Sterne, Kreuze und Tauben.

44. *Inschrift*: Sanctus, Sanctus, Sanctus.

Die Inschrift ist spiralförmig aufwärtsführend an der Aussenseite der Glockentürme angebracht. Sie wird in stufenförmiger Anordnung wiederholt und bildet ein breites Band mit stark hervortretenden Buchstaben. Die drei Worte erinnern an den Gesang der himmlischen Chöre. Die Worte «Sanctus» teilen sich in drei Gruppen auf, von denen je eine dem Vater, dem Sohne und dem Hl. Geiste gewidmet ist. Gaudí stellte sich die Worte farbig vor. Das erste «Sanctus», das dem Vater zugeordnet ist, sollte gelb werden, weil diese Farbe mit dem Licht verwandt ist. Das zweite, dem Hl. Geist gewidmete «Sanctus», sollte orangefarbig sein. Das dritte «Sanctus», das dem Sohn entspricht sollte rot sein, weil diese Farbe das Symbol der Liebe ist. Die Orangefarbe des Hl. Geistes ist in der Mitte, weil er aus dem Vater und dem Sohne hervorgeht, und deswegen sollte er die Farbe bekommen, die sich aus der Mischung der beiden anderen ergibt. Auch waren einige Sterne aus Aluminium vorgesehen, farbig auf weissem Grund gemalt. ([150])

45. *Inschrift*: Hosanna, Excelsis.

Diese Worte erscheinen in reichem venezianischem Mosaik in den Turmhelmen. In ihnen erhält der triumphierende Sinn der Türme seine Krönung und die Anrufung des Sanctus ihren

150. All dies weist auf die überragende Bedeutung hin, die Gaudí der Glaubenswahrheit von der Hl. Dreifaltigkeit einräumte, deren Symbolismus selbst man in den parabolischen Bögen erblickt. (Siehe MG, 64).

Abschluss. So bildet sie das Ende des geistigen Crescendo, das im «Sursum corda» seinen Anfang nimmt. (151)

Die Apostelstatuen.

Wie bereits angedeutet, sind die vier fertiggebauten Türme, von links nach rechts, den Aposteln Barnabas, Judas Thaddäus, Simon und Matthias geweiht, deren Anfangsbuchstaben B, J, S und M an den Tumspitzen eingemeissselt sind. Die entsprechenden Skulpturen kommen in der Mitte der Türme zum Vorschein. Im Evangelium sagt Petrus zu Jesus: *Ecce nos reliquimus omnia et secuti sumus te*; *quid ergo erit nobis*? und Christus antwortete: *Amen dico vobis, quod vos, que secuti estis me in regeneratione, cum sederit Filius hominis in sede majestatis suae sedebitis et vos super sedes duodecim, judicantes duodecim tribus Israel.* (152) So zeigen sie sich als Richter zwischen Himmel und Erde.

Die Apostel tragen alle die gleichen typischen Gewänder und zwar eine lange Tunika und das Pallium, einen weiten Umhang, welcher der «apostolische» genannt wird, aber sie weisen sonst keine besonderen Attribute auf. Man kann sie dank der senkrechten Inschriften ihrer Namen identifizieren, die zusammen mit dem Wort «APOSTOLUS» die Skulpturen einrahmen. Dabei ist jeder Buchstabe wie em dekorativer Knauf in Hochrelief auf Pflanzenmotive aufgesetzt. Die Sockel, auf denen sie sitzen, sind ein kleines Kunstwerk im spanischen Jugendstil. Sie bilden fünf sich verjüngende Teile von Pflanzenrankenverzierungen. Der halbkreisförmige Sockel zu Füssen der Apostel ist kristallartig ausgebildet. Über den Aposteln erhebt sich der turmafte Baldachin, der sich fortsetzt in dem bereits erwähnten gestirnten Balkonabschluss, über dem dic Taube des Heiligen Geistes schwebt. (153)

151. Die apologetische Absicht dieser Aufschriften erklärte Gaudí selbst: «Alle, die diese Inschriften zu lesen bekommen, sogar die Ungläubigen, müssen sich dazu bequemen, ein Loblied auf die Heiligste Dreifaltigkeit anzustimmen.» (MG, 141).

152. Dieser biblisch-liturgische Text (Evangelium über die Bekenner) scheint Gaudí dazu bewegt zu haben, die Apostel, Zeugen der Auferstehung, als Richter darzustellen: Sie sitzen in Thronsesseln auf Halbkugeln, die den Erdball versinnbilden. Ein alter Text erinnert daran. «Coetus apostolicus residens cum judice Christo. Premia judicio meritis decernit in isto». (Zitiert durch SAUER, o. c. S. 39).

153. Der Aufbau des Gesamtbildes —Sockel, Apostel, Thronhimmel—, bildet eine längliche Spindel, die mit dem Umriss der kegelförmigen Glockentürme übereinstimmt.

46. *Barnabas.*

Die Skizze des Apostels Barnabas wurde durch den Bildhauer Carlos Mani entworfen. ([154]) Nach dem Tode Gaudís übernahm der Bildhauer Matamala die endgültige Ausführung der Statue dieses Apostels, die dann in der dazu vorbereiteten Nische aufgestellt wurde. Barnabas erscheint sitzend, die Hände an den Hüften, in männlicher Haltung. Er war, wie aus seinem Anblick hervorgeht, ein gütiger und friedfertiger Mann, verehrungswürdig, väterlich, gleichzeitig aber von standhaftem Charakter, dessen Name (Barnabas bedeutet so viel wie «Sohn des Trostes») in seinem Gesicht zum Ausdruck kommt. ([155])

47. *Simon.*

Diese Figur, ebenfalls von Carlos Mani, ist die eines einfachen und guten Menschen, dessen ekstatischer Blick sich in der Weite verliert. Seinem typischen Ausdruck enspricht die gesammelte Haltung: Er hält die Rechte auf seine Brust gelegt, die Linke dagegen stützt sich leicht auf sein Knie. Es ist die Stellung der Anbetung, des Verzichts, des Gehorsams, des Aufgehens in dem Willen Gottes und entspricht so der Etymologie von Simon, was «Eiferer» besagt.

---

154. Gaudí führte, wie uns seine Mitarbeiter berichten, den Bildhauer in seine Arbeit ein, indem er ihm die biblischen Schrifstellen und die Erzählungen aus dem Leben der Heiligen erklärte, um so eine grössere Vergeistigung in der Darstellung der Bildwerke zu erzielen.

155. Barnabas, nach der Überlieferung einer der 72 Jünger Christi, war der Begleiter des hl. Paulus bei seiner ersten Reise. Obwohl er, streng genommen, kein von Christus auserwählter Apostel war, so wird er dennoch als solcher in der Hl. Schrift und in der Liturgie erwännt und verehrt. Es war für Gaudí eine Notwendigkeit ihn die Apostelgruppe einzugliedern, wie er es mit Matthias tat, in diesem Falle wirklicher Apostel. Als Gaudí daran dachte, die vier Türme des Querschiffs, die den Christus geweihten Mittelturm umgeben, den vier Evangelisten zu widmen, wollte er nicht, dass sich die Widmung an zwei Apostel Evangelisten —Matthäus und Johannes— in den Glockentürmen wiederhole und deshalb kam es ihm sehr gelegen, Barnabas einzuschalten. In der christlichen Kunst erscheint Barnabas nie als Mitglied der Apostelschar (z. B. an den Portalen der Kathedralen) und auch seine einzelne Darstellung ist selten. (Siehe KÜNSTLE, II, S. 93 und 115).

48. *Judas Thaddäus.*

In der hocherhobenen Rechten die zum Himel weist, lebt die Kraft und zugleich die Symbolik dieser Gestalt, die einen strengen, durch Fasten und Betrachtungen ab gemagerten Mann vorstellt, einen hinreissenden und überzeugenden Prediger, eine Persönlichkeit ähnlich Johannes dem Täufer. Als Zeuge der Auferstehung Cristi tritt er auf, einer, der für sein unerschrockenes Wort als Märtyrer stirb : Thaddäus heisst so viel wie «Bekenner».

49. *Matthias.*

Jugend und Tatkraft sind die Eigenschaften, die Gaudí diesem Apostel gegeben hat. Matthias sitzt, wie alle übrigen, auf seinem Thron, im Begriff, sich zu erheben. Er ist der Apostel, den das Apostelkollegiums durch das los gewählt hatte, um den Platz des Verräters Judas einzunehmen. Wir sehen ihn hier mit erhobenem Haupt, den Oberkörper geneigt.

Der linke Fuss stützt sich nicht fest auf den Sockel, sondern gleitet ab, wie um den Lauf zu beginnen. Die über der Brust gefalteten Hände, zugleich mit den nach vorwärts blickenden Augen, drücken die heillige Ungeduld des jungen Apostels aus ; Matthias heisst so viel wie «donatus» (der Hingegebene).

Zusammenfassung. — Wenn man die vier Apostelttürme überblickt, sieht man, dass trotz der verschiedenen führenden Künstler eine stilistische Aenhlichkeit zwischen ihnen besteht, die in dem für die Plastik Gaudís typischen idealisierenden Realismus begründet ist : Barnabas blickt gedankenvoll und gütig auf die Menschen nach unten ; Simon blickt hingerissen und lauschend zum Himmel ; Judas Thaddäus erhebt predigend die Hand und deutet zum Himmel ; Matthias, der jüngste von allen, erhebt sich voll Tatkraft, um dem göttlichen Rufe zu folgen. ([156])

Die Turmhelme.

Gaudí entschied sich für die Art des oberen Abschlusses der Türme erst im letzten Augenblick. Im ersten Gipsmodell der SF war ein Abschluss in Form einer Krone ähnlich einem Blumen-

156. Zum Unterschied von der traditionellen Ikonographie, die jeden Apostel mit dem Werkzeug seines Martyriums darstellt, wollte Gaudí vielmehr den Geist, die Psychologie und den Charakter der Apostel ausdrücken und sie in sitzender Stellung als Richter vor Augen führen.

kranz vorgesehen. ([157]) Es war ein, unseres Erachtens, glücklicher Gedanke, diesen Plan zu ändern.

Die architektonische Struktur der Turmspitzen wird durch verschiedene geometrische Körper gebildet. Zwölf Pfeiler enden, vertikal aufsteigend, in länglichen Fenstern an den beiden mittleren Türmen und in kleineren Oeffnungen an den beiden Seitentürmen. Der obere Teil des Abschlusses ist mit venezianischen Mosaiken und glasierter Keramik bedeckt und bildet eine reiche Polychromie. Der untere Teil wird durch eine Art von sechs senkrechten Fischschuppen in Hochrelief gebildet und die dazwischen liegenden dreieckigen Flächen sind mit grünem Email in ährenförmiger Anordnung verziert.

Der obere Teil ist komplizierter ; im wesentlichen ist er durch ein Prisma mit vieleckigen Flächen zusammengesetzt. Darin ist ein starker Scheinwerfer verborgen, der nach der Rückseite der Fassade das Kreuz des Mittelturms der SF, und nach aussen hin das Stadtbild beleuchten soll. Die Abschlüse der Türme der SF haben also die Idee Gaudís in geometrischer Form verwirklich. ([158])

Zwölf Sterne in silbern und golden glänzendem Mosaik versinnbilden den Himmel, der in den Sternen des «SANCTUS» gipfelt. Weiter oben finden wir eine zweite, fast nicht mehr erkennbare Reihe von goldenen Sternen, die in die Steine eingelassen sind und die letzten Oeffnungen der Türme einfassen. In den hervorspringenden Körpern erscheinen zwei Kreuze in roter Farbe ; das eine des hl. Georg, des Patrons von Katalonien, und das andere der Märtyrerin Eulalia, der Schutzheiligen von Barcelona.

Die Buchstaben der Inschrift «Hosanna in Excelsis» sind in verschiedenen Wappen angebracht, deren untereinander stehende Buchstaben sich grössenmässig verjüngen. Sie sind alle aus weisser Keramik geformt und heben sich von einem dunkelroten Hintergrund mit goldenen Sternen und Palmzweigen ab.

50. *Turmknäufe mit bischöflichen Attributen.*

Die Apostel waren die ersten Bischöfe der Kirche. Deshalb wollte Gaudí, dass die liturgischen Attribute der Bischöfe —Stab, Ring, Brustkreuz und Mitra— die Türme krönen.

---

157. Siehe die Zeichnung des Gesamtprojekts der SF im Buche von RAFOLS-FOLGUERA («Gaudí», S. 209) mit einem Blumenabschluss in modernistischem Stil, ähnlich wie bei einigen anderen seiner vorherigen Werke. (Id., 46).

Bischofstab und Ring.—Der ganze Turm erscheint wie ein langer und kräftiger, im oberen Teil gekrümmter Bischofsstab, Hinweis auf die stete Sorge des Kirchenhirten. ([159]) Der Knoten, der deutlich zum Vorschein kommt, ist mit Sternen verziert. Der Ring ist am Fuss der Mitra angebracht und trägt wie einen Edelstein den in rotem Mosaik ausgeführten Anfangsbuchstaben des Apostels, dem der Turm jeweils geweiht ist.

Mitra und Brustkreuz.—Die Mitra am obersten Abschluss ist das Eigenartigste an diesem ganzen Komplex. Sie weist zwei Spitzen auf (ein Sinnbild der zwei Testamente) und ist in ihrem gesamten Umriss von einer Anzahl von weiser Mosaikarbeit bedeckter, grossen Perlen ähnelnden Kugeln eingesäumt. Das Brustkreuz ragt in Flachrelief rot auf der Grundfläche der Mitra hervor. ([160])

Zusammenfassende Symbolik der Türme.

Gaudí sagte, dass «die gerade Linie die Linie der Menschen sei, die gekrümmte dagegen diejenige Gottes». ([161]) Auf dem viereckigen Untergeschoss erhebt sich eine strenge Senkrechte zum Himmel, aber sobald sie die Höhe des eigentlichen Glockenturms erreicht, krümmt sie sich sachte und steigt in parabolischer Form ohne weitere Unterbrechung, bis sie in einer barockartigen Biegung endet. Dies alles ist ein Sinnbild des Christen, vor allem der Apostel, welche die Türme darstellen sollen : sie alle haben die Füsse auf dem Erdboden, ihr Geist aber soll sich zum Himmlischen und Jenseitigen erheben.

Unter dem künstlerischen Standpunkt erläutert der Architekt Puig Boada : «Ist dieser Abschluss des Glockenturms, prunk-

159. Die sinnbildliche Auslegung des Krummstabes findet ihren Ausdruck auch in den Gebeten, die man bei dessen Übergabe an den Bischof verrichtet. (Siehe EISENHOFER Grundriss der katholischen Liturgik, S. 111, Freiburg im Br. 1926).

160. Gaudí wollte, dass dieses Brustkreuz, das sich von der Vorderseite der Mitra abhebt, den Charakter der Verherrlichung und den Schutzes des Kreuzes Christi aufweise.

161. Diese von Gaudí wiederholt geäusserten Bestätigung (siehe CIRICI PELLICER, «Mil obras maestras del arte universal», II, S. 220, Barcelona 1946), erklärt uns die plastische Lebendigkeit seiner Baukunst.

158. Siehe die strukturelle Analyse dieser geometrischen Formen, bei PUIG-BOADA, o. c. S. 37.

haft wie ein fein abgetöntes Priestergewand, unübertrefflich in seiner Art, wobei der Liebreiz der Form und die zarte Vielfarbigkeit neben dem eingelegten, venezianischen Bildwerk siegreich einhergeht». ([162])

Diese vier parabolischen Türme, die bis zu einer Höhe von 107 Metern emporsteigen, mit der Pracht des vielfarbigen Mosaiks ihrer Ausläufer, sind die Krönung des grossen, steinernen Jubelgesangs, der Weihnachtsfassade.

Ergänzung : *Die von Gaudí geplante Glockenturmbeleuchtung der SF.* Mit seiner aussergewöhnlichen Einbildungskraf entwarf Gaudí die nächtliche Beleuchtung der SF, um ihre Symbolik zu betonen. In den Spitzen der Glockentürme sind je zwei mächtige Scheinwerfer vorgesehen : der äussere soll das Stadtbild beleuchten ; der innere soll seine Strahlenbündel nach oben richten auf das grosse Kreuz an der Spitze des alle anderen überragenden Mittelturms, der Jesus-Cristus geweiht ist. Auf diese Weise würde die bischöfliche Symbolik der Glockentürme noch stärker betont. Diese Lichtquelle bedeuten die apostolische Ausstrahlung.

Gaudí beabsichtigte ein Kreuz —wie schon berichtet— auf dem Mittelturm zu errichten, das zwei sich kreuzende Querbalken trägt. An jedem der vier Enden dieser Querbalken sollen dann vier starke Scheinwerfer an hohen Festtagen ein Lichtkreuz über Kirche und Stad erstrahlen lassen. ([163])

---

162. Puig-Boada, o. c. 38.

163. Siehe MG, 139. Man kann sagen, dass Gaudí mit dem Studium der elektrischen Beleuchtung auch den künstlerischen Wirkungen vorausgeeilt ist. Wir beziehen uns hierbei auf die Scheinwerfer, die man in einer gewissen Entfernung anzubringen plante. Der Gedanke stammt von dem spanischen Architekten Bohigas und rief bei der Internationalen Weltausstellung in Barcelona im Nationalpalast, im Jahre 1929, aussergewöhnliche Bewunderung hervor.

RÜCKBLICK

Am Schluss dieser Arbeit angekommen, bemühen wir uns, die wesentlichen Gesichtspunkte in zwei Abschnitte zu gliedern :

1. *Wert der architektonischen Leistungen Gaudís.*

Die Erfahrung lehrt, das wir schöpferischen Künstlern begegnen (in der Malerei z. B. Greco), die in ihrer Originalität unnachahmliche Individualitäten sind ; so besteht keine Schülerschaft und ihre Einmaligkeit vergeht mit ihnen. Andere sind geniale Schöpfer, ihre Ideen machen Schule und reichen weithin. Es entsteht gleichsam mit ihnen ein neuer, gangbarer Weg für die Zukunft. Unseres Erachtens gehört Gaudí zu denen, deren schöpferische Gedanken Schule machen können.

1. Vielleicht kan man Gaudís besondere Kraft als Naturverbundenheit bezeichnen. In seinem Baustil sah er ihr mancherlei ab. Gerade die Art und Weise, mit der er gekrümmte Linien und Flächen als Bauelemente benutzte, erschien uns als eine seiner originellen Leistungen. Wir denken hier an die Kirchen von Le Corbusier in Ronchamp und an moderne, südamerikanische Kirchen, namentlich in Brasilien. ([164]) Der Güellpark von Gaudí ist einer der gelungensten Versuche die Architektur mit der Natur in Einklang zu bringen.

---

164. Obwohl die Originalität das Erste ist, was einem an seinen Werken auffällt, so wollte Gaudí doch immer logisch und natürlich sein. Er sagte und wiederholte dies mehrfach : «Original sein, bedeutet zum Ursprung zurückkehren ; wir dürfen uns nicht durch das Bestreben, *original* zu sein, vom Wege abbringen lassen. Jeder muss sich auf das, was geschaffen, ist, stützen. Wer das nicht befolgt, wird nie sein Ziel erreichen und in die Irrtümer verfallen, die im Laufe der Jahrhunderte begangen worden sind. Wir dürfen die Lehren der Vergangenheit nicht verachten.» (MG, 71).

2. Eine zweite originelle Leistung Gaudís scheint uns die Verbindung von Architektur und Skulptur mit Farbenwirkung.

3. Zum Dritten, als Gegner von *l'art pour l'art,* hielt er es für richtig, die SF mitten in ihren Wirkungskreis hineinzubauen ; eine Gesinnung, die der modernen Richtung entspricht, das Kuntswerk, welcher Art es auch sei, nicht herauszustellen, zu isolieren, sondern es da zu verwirklichen, wo es seine organischen Verbindungen erfordern.

4. Gaudís Stützensystem zeigt seine Weite ebenso wie seine Grenzen. Der Gotik und dem Barok entnahm er technische und plastische Lösungen, insbesonders in ihren Strukturen. Aber die Weiterentwicklung, die man Modernismus oder den spanischen Jugendstil nennen kann, führt zu einer Art «geometrischen Architektur-Expressionismus». Man sehe sich hierfür z. B. die Abschlüsse der SF Türme an, oder die Kettenbögen, verdoppelt an den Eingangstoren des Güellpalastes, hauptsächlich deren tridimensionale Anwendung in der Kirche der Güellsiedlung. Gerade an dieser Kirche verweisen wir als Bekräftigung unsrer Behauptung auf die bedingungslose Rationalität der strukturellen Formen und auf ihren Einklang mit der Umgebung. Jene Kirche erscheint uns wie ein Präludium zur SF. ([165])

5. Beim Haus Milá zeigt Gaudís die originelle Verwendung der Pilzsäule (wie Maillard sie später baute) und gleichzeitig eine bemerkenswerte Einfügung der Terrassendächer ; Siehe die Anwendung des Terrassendaches durch den bedeutenden amerikanischen Architekten Frank Lloyd Wright. ([166]) Man kann ohne Übertreibung sagen, dass das Hans Milá —allgemein als «La Pedrera» (der Steinbruch) bekannt— Vorwiegend in krum-

---

165. Er ersetzte in der Kirche der Güellsiedlung die grossen äusseren Strebepfeiler, die in der gotischen Baukunst unentbehrlich waren, indem er den Säulen die entsprechende Schräglage gab, um so von innen heraus dem Seitendruck der Gewölbe zu widerstehen. (MG, 58-59).

166. Das Haus Milá bestätigt uns, dass das organische Bau-System schon im Jahre 1910 durch Gaudí kühn entschieden wurde. (Siehe A. Cirici Pellicer, «El arte modernista catalán», Barcelona 1951, S. 431). Gaudí, mehr als ein Bildhauer, Schöpfer eines rein abstrakten Bildwerks, war ein Baukünstler, Urheber geometrischer Gefüge ; von der Natur ausgehend, durch natürliche Entwicklung, beinahe unbeabsichtigt, gelangte er auf Grund einer mathematischen Technik zu abstrakten Formen. Die neuzeitliche, rein begriffliche Bildhaurei von Hans Arp oder von Henry Moore zeigt auffallende Aehnlichkeiten mit den kapriziösen Formen der Schornsteine am Hause Milá.

men, wellenförmigen Linien erbaut, eines der originellsten Gebäude der Welt sei.

Hierher gehört unsres Erachtens auch ein Hinweis auf Gaudís Pfarrschulen an der SF, bei denen seine revolutionären, statischen und ästhetischen Prinzipien in sparsamer Einfachheit verwirklicht wurden.

6. Zusammenfassend erscheinen uns folgende architektonische Merkmale Gaudís an der SF erwähnenswart:

a) Stützende und gestützte Bestandteile verband er —und das ist das Entscheidende— auf eine durchaus originelle, organische Weise. Damit entledigte er sich der gotischen Strebepfeiler und Strebebögen.

b) Es gelingt ihm, eine eigenwillige und wirksame Verbindung von Farbe und architektonischen Elementen zu schaffen.

c) Er verwendet Parabel- und Hyperbelformen und nutzt damit neuerdings die Möglichkeiten gekrümmter Flächen aus.

So können wir Gaudí als Wegweiser für ein künftiges, neues Architektur-System betrachten, das man als *Gaudinismus* bezeichnen könnte. ([167])

2. *Gaudís religiös bedingte Kunstauffassung.*

In der SF verwirklichte er rein persönliche Gedanken. Seine Architecktur und Skulptur beruhen auf der Theologie und Liturgie. Wir könnten hier naheliegende Vergleiche mit den mittelalterlichen Kathedralen anstellen.

Gaudís Kunst ist von einer hohen, fast mystischen Geistigkeit. Nachweisbar war er der Meinung, dass nur ein christlich gläubiger Künstler echte christliche Kunst schaffen könne. Hieraus entstand wohl auch der soziale Sinn der SF und ihre Benennung

---

167. Es muss anerkannt werden, dass Gaudí begabt war, einer der hervorragendsten christlichen Baukünstler unserer Zeit zu sein. Er besass in reicher Fülle Beobachtungs- und Forschungsgeist, Inneres Einfühlen in das Wesen der Dinge, überreiche Einbildungskraft, strenge Logik, Unabhängigkeit des Charakters, schmiegsame Urteilskraft, audauerndes Streben nach neuen Lösungen, Kühnheit in der Schaffung neuer Formen —zwar unstritten, aber immer bedeuttend—, äusserst schöngeistigen Sinn, unersättliches Streben nach Vervollkommnung und, über alles hinauswachsend, gleichsam als Schutzwache all dieser Vorzüge —immer gefährlich bei einem alleinstehenden Feuergeist— eine tiefe Gottverbundenheit. (Siehe A. ESCUDER. «Antonio Gaudí». Miszellaner, S. 88, Barcelona).

als «Kathedrale der Armen. In seiner Vorstellung war sie ein Gästehaus Gottes», oder ein «steinerner Riesenkatechismus», den jedermann lesen kann. So erinnern wir an die früher erwähnte Naturverbundenheit dieses Architekten, der alles Natürliche als Offenbarung Gottes ansah. Der spanische Jugendstil findet in der SF seinen geistigen und gleichsam übertragenen Ausdruck.

Wir halten es deshalb für richtig, auf den Gedanken Gaudís aufmerksam zu machen : Seine Architektur sollte lediglich Gott rühmen, wie sein Zeitgenosse Bruckner, der «Musikant Gottes» mit seinem zyklopischen «Tedeum» und dem ungeheuren Psalm 150 : «Alles, alles lobe den Herrn». Der Kosmos ateigerte sein Gebet zum Lobgesang, wie die Alten ihn in der Harmonie der Himmelskreise ahnten. Hier jedoch beginnt ein mystischer Einflus. ([168])

Die SF sollte auch einen grossartigen Versuch darstellen, den christlichen Geist auszubreiten, um den Materialismus zu überwinden, der für die moderne Epoche kennzeichnend ist und sich in den im 19. Jahrhundert geschaffenen Weltausstellungen ofenbarte. Nach Gaudís Gedanken sollte die Kirche der Heiligen Familie wie eine gewaltige katholische Weltanschauung sein.

Wir wollen jedoch nicht verhehlen, dass dieser Versuch auch seine Problematik hat. ([169])

---

168. Diese tief empfundene Frömmigkeit Gaudís muss man immer vor Angen haben, um die SF richtig schätzen zu können. Gaudí, Bahnbrecher, Leiter und Führer des katalanischen Modernismus, dessen anerkannt künstlerischer Wert unbestreibar die darin möglichen Irrtümer aufwiegt, war vor allem *ein Mann Gottes*. Sein letzter Ausruf auf dem Sterbebett : «Mein Gott» ist Sinnbild und Wirklichkeit seines der Ehre Gottes und der Kirche gewidmeten Lebens und Wirkens. Mit Recht beendet der Architekt Francisco Rafols (o. c. 184), sein Buch über Gaudí mit den folgenden Worten : «Gaudí, rein weltlich betrachtet, wird immer ein Rätsel bleiben. Deshalb kann ein Nichtgläubiger sein künstlerisches Können wohl bewundern, jedoch sein tieferes Wesen nicht verstehen.»

169. Als im Jahre 1915 der Kardinal Ragonesi, damals Nuntius in Spanien, die von Gaudí selbst gegebene Erklärung über die Weihnachtsfassade hörte, rief er aus : «Sie sind der Dante der Architektur». (Siehe «Antonio Gaudí», Miszellaner, S. 35). Bei dieser Lobeserhebung muss immerhin berücksichtigt werden, dass das Werk Gaudís die graue Mittelmässigkeit seiner Epoche weit übertraf. Vergleichen wir nur die SF mit den anderen, damals in Europa errichteten namhaften Kirchenbauten : Le Sacre Coeur von Montmartre, Notre Dame de la Garde in Marseille, Fourvière in Lyon, die Votivkirche in Wien, u. a. m., und es wird uns ohne weiteres einleuchten, dass dem so ist.

Schlusswort.

Wir hoffen in aller Bescheidenheit, das wir mit vorliegender Arbeit, die Grösse des Architekten Gaudí aufgezeigt und damit bewiesen haben warum sein Lebenswerk nicht in Vergessenheit geraten sollte.

1928 sagte Corbusier vom Werke Gaudís : «Dieser Mann machte mit den Steinen, was er wollte» ([170]) und Sedlmayr meinte, als wir ihm viele Fotos, auch vergrösserte, seiner Werke vorlegten : «Mit Gaudí allein könnte man eine aufsehenerregende Ausstellung moderner Kunst machen».

In der Kirche von Ronchamp, —wohl die gewagteste Kirche der Gegenwart— sind deutliche Einflüsse Gaudís zu erkennen. Man betrachte die Struktur einiger neuen brasilianischen Kirchen (z. B. die von Pampulha in Belho Horizonte von Architekt Niemeyer) die ohne Gaudí undenkbar sind. Zur Zeit wird die Kathedrale von Coventry in England wieder aufgebaut. Ihr Architekt, Basil Spence, erklärte, dass «die Gedanken Gaudís, vor allem die an der SF zum Ausdruck gekommenen, jederzeit in seinen Entwürfen inbegriffen waren». ([171])

Wir hoffen, das im Laufe der Zeit das *wirklich Originelle* des Architekten Gaudí noch stärker ans Licht tritt und sein Name mit Recht einen Ehrenplatz in der Kunstgeschichte erhält. ([172])

Ein Beweis der Fruchtbarkeit Gaudischer Architektur scheint uns die Tatsache, das in einigen berühmten Universitäten —Stuttgart, Mailand, Columbia (New York), Waseda (Tokio)— Seminarübungen über Gaudís architektonische Leistungen abgehalten werden. ([173])

---

170. Und in seiner Bewunderung für Gaudís Werke fügt La Corbusier bei : «Unter den Männern seiner Generation ist es er der die grösste architektonische Kraft besitzt». (Siehe RAFOLS, «Gaudí», S. 212).

171. Zeitschrift «Goya», Madrid, August 1957.

172. Einer der ersten, der den Universal-Wert Gaudís erkannte, ist der Kunsthistoriker, Architekt BRUNO ZEVI (Storia dell'archiitettura Moderna, I, Mailand 1959), der ohne weiteres behauptet : «Antonio Gaudí ist eines der grössten Talente der modernen Architektur. In Italien haben wir keine Persönlichkeit gehabt, die sic auch annähernd mit ihm vergleichen lassen könnte».

173. Die Vereinigung «Amigos de Gaudí» von Barcelona unterhält Beziehungen mit anderen, neugegründeten, ähnlichen Vereinigungen in New York und Tokio. Diese haben schon vor einiger Zeit mit grossem Erfolg Ausstellungen veranstaltet, um die Werke unsres Architekten in jenen Ländern bekanntzumachen. Siehe HITCHCOCK, H. R. «Gaudí» (Katalog der Ausstellung Gaudí des Museum of Modern Art), New York, 1957.

HANHANG I

Chronologisches Verzeichnis der Werke Gaudís.

Die biographischen Daten sind in Klammer gesetzt; die Werke, die eng mit der SF in Beziehung stehen, sind mit einem Stern (*) und diejenigen, die sich unmittelbar auf die SF beziehen, mit einem Kreuz (+) versehen.

(1852). Am 25. Juni wurde Gaudí in Reus (Tarragona) geboren.
(1863). Eintritt in die Klosterschule der «Escuelas Pías» zu Reus.
(1867). Zeichnungen in der Schüler-Zeitschrift «El Arlequín», von Reus, von der zehn Nummern mit einer «Auflage» von je 12 Stück erschienen. Plan zur Erneuerung des Klosters von Poblet, zusammen mit Eduardo Toda und José Ribera.
(1870). Beginn des Studiums an der Architektur-Hochschule in Barcelona.
1873. Schüler-Entwürfe: Leuchter, Wasserturm, Hof eines Provinz-Landtags- Gebäudes, spanisches Ausstellungsgebäude in Philadelphia, Monumental-Springbrunnen auf dem Plaza de Cataluña, Allgemeines Krankenhaus für Barcelona, Landugsplatz.
1875-77. Zusammenarbeit mit dem Architekten Francisco Villar an der Gnadenkapelle der Abteikirche zu Montserrat.
1877-82. Zusammenarbeit mit dem Baumeister José Fontseré an der Kaskade im Stadtpark zu Barcelona.
(1878). Am 4. Januar Schluss-Examen an der Architekten-Hochschule zu Barcelona; am 15 März erhält er den Architekten- Titel.
1878. Laternen für den Plaza Real in Barcelona.
Arbeitspult für eigenen Gebrauch.
Betstüle und Sessel für die Hauskapelle Comillas.
Gitter für das Standbild Aribaus im Stadtpark von Barcelona.
Entwurf für einen Blumenstand.
Vitrine für die Weltaustellung in Paris.
* 1878-80. Hausbau «Casa Vicens» (Barcelona); hernach erweitert und im Jahre 1925 umgebaut.
1878-82. Plan für die Fabrik, Geschäftsräume und Wohnungen der Arbeitergenossenschaft «La Obrera Mataronense» Mataró (Prov. Barcelona).
1879. Zeichnungen für einen allegorischen Festzug (in Vallfogona de Riucorp).
Apotheke Gibert (Barcelona).

1879-81. Altar, Monstranz, Beleuchtungsapparat und Mosaiken für die Klosterschule Jesús María (Barcelona); Ganz zerstört während der «Tragischen Woche» von 1909.
1880. Laternen für die öffentliche Beleuchtung des Paseo Nacional (Barcelona).
Plan für die elektrische Beleuchtung der Mole im Hafen von Barcelona.
1880-81. Entwurf des Casinos von San Sebastián für ein Wettbewerb-Ausschreiben.
1880-82. Altar und Ehrensitze für eine Klosterschule in Tarragona.
1882. Zeichnung der Fassade der Kathedrale von Barcelona, nach dem Entwurf Martorell.
Entwurf der Benediktiner-Klosterkirche zu Villaricos (Almería).
Entwurf eines Jäger-Unterstands in Garraf (Prov. Barcelona) für Herrn Güell.
* 1883-85. Landhaus «El Capricho», für Herrn Díaz de Quijano. Comillas (Prov. Santander).
1884. Entwurf eines Altars für Tarragona.
Fahne der Arbeiter-Genossenschaft «La Obra Mataronense».
+ 1884-1926. Sühnekirche der Heiligen Familie, Barcelona.
+ 1884-87. Krypta der SF.
1885. Esszimmertisch für seine eigene Wohnung.
Altar für die Hauskapelle des Herrn. Bocabella.
+ 1885. Josefs-Altar in der Krypta der SF.
* 1885-89. Güell-Palast (Barcelona).
1887. Türen, Gitter und Nebenbauten für das Landgut des Herrn Güell (Barcelona-Pedralbes).
Entwurf zum Umbau des Ratsaales im Rathaus der Stadt Barcelona.
Stand für die Compañía Transatlántica, auf der Schriffsbauausstellung in Cadiz.
1888. Stan für die Compañía Transatlántica (Weltausstellung von Barcelona).
1887-93. Bischofspalast zu Astorga (Prov. León).
1889-94. Theresien-Schule (Barcelona).
+ 1891-93. Apsis der SF.
+ 1891-1900. Weihnachsfassade der SF.
* 1892-93. Entwurf eines Gebäudes für die Franziskanischen Missionen in Tanger.
1892-94. Haus der Familie Fernández-Andrés, «Casa de los Botines» (León).
1895. Grabmal-Entwurf für die Familie Güell, im Kloster von Montserrat.
1898-1904. Haus Calvet (Barcelona).
* 1898-1914. Krypta der Kirche der Güellsiedlung (Santa Coloma de Cervelló, Barcelona).
1900. Fahnen-Entwürfe.
Vorarbeiten zur äusseren Reform der Wallfahrtskirche der «Misericordia» zu Reus.
1900-02. Villa «Bellesguard» (Barcelona-Bonanova).

* 1900-14. Güell-Park (Barcelona).
1901-02. Umbau des Hauses Castelldosrius (Barcelona).
Eingang und Umfriedung des Landhauses Miralles (Barcelona).
1903-26. Glockentürme der SF.
1904. Skulpturen des Monumental-Rosenkranzes, erstes Geheimnis (Montserrat).
Entwurf für die Brücke über den Sturzbach Pomaret (Vorort Barcelonas).
Entwurf des Hauses Graner (Barcelona-Bonanova).
Sala Merecé für Theater-Aufführungen (Barcelona).
* 1904-14. Restaurationsarbeiten im Innern der Kathedrale zu Palma de Mallorca.
* 1905-07. Umbau und Aussenausschmückung des Haus Batlló (Barcelona).
* 1905-10. Hus Milá (Barcelona).
1907. Zwei Glasfenster für die Kathedrale von Mallorca.
1908. Entwurf für das Denkmal des Königs Jaime I, und die darauf folgende Erneuerung des Plaza del Rey (Altstadt Barcelona).
1908-10. Entwurf für die Kapelle der Theresianer-Schule (Barcelona).
+ 1909. Pfarrei-Schulen der SF.
+ 1910. Paris, Ausstellung von Modellen, Fotografien und Entwürfen Gaudís im Salon der «Société Nationale des Beaux Arts».
(1911). Gaudí erkrankt an Malariafieber und begibt sich zur Erholung nach Puigcerdá.
1912. Kanzel der Pfarrkirche von Blanes (Barcelona).
+ 1915. Probe mit Schallröhren für die Glockentürme der SF.
1923. Studien für die Kapelle der Siedlung Calvet in Torelló (Barcelona), gemäss der am Säulenbau der SF angewandten Lösungen.
1924. Kanzel für Valencia.
1926. Beendigung des dem hl. Barnabas gewidmeten Glockenturmes an der SF.
(1926). Antonio Gaudí wird am 7. Juni Von einer Strassenbahn überfahren. Zwei Tage später stirbt er im Krankenhaus zum Heiligen Kreuz. Zwei Tage darauf wurde er in der Krypta der SF beigesetzt.

HANHANG II

Bibliographie.

1. *Zeitgenössische Artikel.*

Aus der Reihe der Zeitschriften wäre an erster Stelle zu erwähnen «*El propagador de la devoción a San José*» (Barcelona, 1881-1945), Zeitschrift der Bruderschaft, die den Bau der SF von Anfang an förderte. Man konnte darin fortlaufend Berichte über den Fortgang der Bauar-

beiten, sowie über die Besuche mit Erläuterungen der SF, mit Zeichnungen und Fotographien, finden. Von 1945 ab erschien diese Zeitschrift unter dem Namen «*Templo*» mit interessanten Artikeln besonders über das schwierige Problem der Vollendung der SF.

In den Zeitungen von Barcelona konnte man Artikel über stattgefundene Besuche in der SF finden, ebenso über von Gaudí abgegebene Erklärungen und Artikel, die sich auf die Zeiten des Baus der SF beziehen. Siehe «*El Correo Catalán*», Jahr 1915 : 31-I, 12-II, 5-V. (Artikel über die Versuche mit den ersten Schallröhren für die Glockentürme). Am 19-I-1915 wurde im «*Diario de Barcelona*» ein Artikel über eine Kundgebung der Studenten gegenüber einer zu befürchtenden Unterbrechung der Bauarbeiten an der SF veröffentlicht. Im gleichen Jahre (25-I, 8. und 9-II, 21 und 24-III. 2. und 11-III, 9. und 10-XII.) erschien eine Reihe von bedeutenden Artikeln über von Gaudí in der SF selbst empfangene Besuche. Nach Gaudís Tode (1926) erschienen eine grosse Anzahl Artikel von gewisser Bedeutung, insbesondere einer von J. Folch y Torres : Zeitschrift «Gaseta de les Arts», Barcelona, Juli 1926.

Beachtenswert ist eine Sonderausgabe der katalanischen Zeitung «*El Matí*» (21 Juni 1936), anlässlich des 10. Todestages Gaudís, in der namhafte Schriftsteller von mehreren Gesichtspunkten aus dieses Bauwerk beschreiben.

2. *Fundamentale spanische Bücher.*

Da es sich um die grundlegende Bibliographie über Gaudí handelt, bringen wir nach dem Titel noch einen kurzen Hinweis auf ihren Inhalt und Wert.

Bergós, Joan : «*Antoni Gaudí, l'home i l'obra*», Barcelona, 1954. Text katalanisch (ohne Übersetzung), mit zahlreichen Bildern.—Unentbehrlich, um das Leben, die Gedankengänge und das Bauwerk Gaudís von Grund auf kennenzulernen. Es wird darin eine lebensgeschichtliche Zusammenfassung unternommen, in der vom Charakter, der Originalität und auch von der ästhetischen Entwicklung der Kunst Gaudís die Rede ist. Bei dem Bau der SF hält sich der Verfasser länger auf. Bergós war Helfer und Freund Gaudís. Seine Darstellung überschreitet die Grenzen des rein Technischen und lässt auch das rein Menschliche zu Wort kommen.

Cirici Pellicer, A. : «*El Arte Modernista Catalán*», Barcelona 1951.—Interessant für das Studium der Beziehungen Gaudís zu seiner Epoche, die des Modernismus und Post-Modernismus, umfangreichen Abbildungen.

Cirlot, Juan E. : «*El arte de Gaudí*», Barcelona, 1950.—Betrachtungen über einige Besonderheiten der Kunst Gaudís, die der Verfasser in Zusammenhang mit einigen Original-Verfahren bestimmter afrikanischer Stämme bringt.

Gomis-Prats : «Gaudí». Fotoscop, Barcelona, 1958.—Auswahl vom ungefähr 60 Fotos (Vorwort von Le Corbusier) mit prächtigen Vergrösserungen von Einselheiten —einige farbig—, welche besonders die

Ausdrucksweise und Originalität der Strukturen Gaudís zu erkennen geben .

MARTINELL, CÉSAR : «*Gaudí i la Sagrada Família comentada per ell mateix*» (katalanisch), Barcelona, 1951.—Wie mit Bergós, verband Gaudí eine gute Freundschaft auch mit dem jungen Architekten Martinell, der sich die ausgedehnten Unterhaltungen mit Gaudí über die verschiedenen Gesprächstoffe aufnotierte, insbesonderes derer über die SF. Dieses Buch ist interessant wie nur wenige, um die Gedankenwelt Gaudís über den geistigen Sinn der SF näher kennenzulernen. Es ist eine nützliche Ergänzung zum oben angeführten Buch von Bergós.

MARTINELL, C. : «*Gandinismo*», Barcelona, 1954.—Eine kurze Erforschung der fundamentalen Besonderheiten der Kunst Gaudís und der Möglichkeiten, aus dieser Kunst eine Schule zu machen. Interessant als Versuch, obwohl man einen organischen und konkreten Aufbau der Grundlehren vermisst, die einer solchen Gaudischen Schule zu eigen sein müssten.

MARTINELL, C. : «*La Sagrada Familia*», Barcelona, 1954.—Allgemeine Beschreibung der SF, reicher Bebilderung.

PUIG BOADA, ISIDRO : «*El Templo de la Sagrada Familia*», Barcelona, 1952.—Ein besonders wichtiges Buch für jedes Studium über den künstlerischen, konstruktiven und ikonographischen Werdegang des Hauptwerks Gaudís. Der Verfasser hat ausserdem mit der grössten Mühe in anderen Veröffentlichungen verschiedene Gesichtspunkte des Kirchenbaus untersucht, die in seinem Buch zusammengefasst sind. (Siehe folgende Artikel : «L'architecte Gaudí», Revue Internationale de la propriété foncière, Paris, Sept. 1926 ; «La plástica Gaudiniana», Zeitschrift «Templo», Barcelona, August-September 1949 ; «El Templo Expiatorio de la Sagrada Familia en la obra y vida de Gaudí», «Proyectos y Materiales», New York, September-Oktober 1950 ; «En el templo tendrá un lugar prefernte La Asunción» ; und «Los problemas de la luz», Zeitschrift «Templo», Barcelona, Oktober 1950.

RAFOLS, J. F.,-FOLGUERA, F. : «Gaudí, el gran arquitecto español», Barcelona, 1929 ; RAFOLS, J. F. : «GAUDÍ», Barcelona, 1952.—Ein Werk, das zuerst in einem Band gedruck wurde ; bei der neuen Auflage (katalanisch) wurde jedoch dasjenige von Rafols getrennt für sich gedruckt. Beide enthalten eine Untersuchung des Werkes Gaudís ; das Buch von Rafols ist jedoch mehr biographisch, während das von Folguera mehr technisch-architektonisch ist. Es ist mit zahlreichen Fotos ausgestattet, die noch nicht zur Veröffentlichung gelangten oder mit Original-Entwürfen, die schwer aufzutreiben waren. Im Anhang befindet sich ein vollständiges, bibliographisches Verzeichnis.

RAFOLS, J. F. : «*Modernismo y Modernistas*», Barcelona, 1948.—Ein Werk von tiefer Gelehrsamkeit, worin mit feinem kritischen Sinn die hauptsächtlichsten Richtlinien der künstlerischen Bewegung in Katalonien in den letzten Jahren des 19. und den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts studiert werden. Dieses Buch des Architekten Rafols, wie der vorerwähnte Band von Cirici Pellicer —beide in Grossformat mit reichhaltigen Abbildungen—, ergänzen sich gegenseitig.

Wir führen noch zwei weitere bebilderte Broschüren an, die mit dem Titel «*El Templo expiatorio de la Sagrada Familia*» zur Veröffentlichung gelangten; die eine bereits im Jahre 1914, zu Lebzeiten Gaudís und die andere nach seinen Hinscheiden.

3. *Ausländische Veröffentlichungen.*

Bis heute ist ausserhalb Spaniens noch kein Buch über Gaudí erschienen. In Italien wurde ein bebildertes Heft («Antonio Gaudí». Milano, 1955) gedruckt, das von dem Architeckten Martinell zusammengestellt wurde. Der italienische Architekt Alberto SARTORIS hat ein bereits ziemlich vorgeschrittenes Buch in Bearbeitung, dessen Inhalt gewiss viel Wissenswertes bieten dürfte. In den Katalog über die Ausstellung Gaudí, die im Jahre 1957 im Museum of Modern Art von New York stattfand (HITCHCOCK, H. R. «Gaudí». New York, 1957) liest man eine lange Einleitung über die Wichtigkeit und Modernität der Kunst Gaudís. Auch in Nordamerika ist eine Veröffentlichung über Gaudí durch den Prof. G. R. COLLINS, von der Columbia University (in frossformat mit vielen Bildern) geplant.

Nachstehend werden einige Artikel deutscher Verfasser angeführt, die uns als die bemerkenswertesten aus der langen Reihe derer erschienen, die im schon erwähnten Buch von J. F. Rafols «Gaudí» angeführt sind:

LOTHARS, R.: «Die Seele Spaniens», München, 1916.

LAMBERT, A.: «Die Kirche Sagrada Familia» in Barcelona. Ein Werk von Antoni Gaudí, Architeckt zu Barcelona. Deutsche Bauzeitung, Berlín, 15. V. 1926.

OTTMANN, V.: «Die phantastische Stadt». Die Woche, Berlin, VIII. 1926.

Nach Vollendung dieser Arbeit erschien in der Festschrift «Martin Wackernagel zum 75. Geburtstag» Köln 1958, der Aufsatz von ANTON HENZE über «Antonio Gaudís Sühnetempel der Heiligen Familie» (S. 194-201). Es erfüllt uns mit Befriedigung, feststellen zu können, dass die Auffassung dieses Kunsthistorikers mit der in der vorliegenden Arbeit angeführten im wesentlichen übereinstimmt. Was die religiöse Bedeutung der SF anbelangt, deren Wichtigkeit wir besonders unterstrichen haben, sagt er:

«Im Sühnetempel zu Barcelona wurde eine neue Zweckform des katholischen Kirchenbaus erstrebt; die schwärmerische Gottverbundenheit des fortschreitenden neunzehnten Jahrhunderts gewann typenbildenden Einfluss auf die Architecktur.»

Lebenslauf

Als Sohn des José Camprubí, Kaufmann, und seiner Ehefrau Concepción Alemany, wurde ich am 4. Januar 1916 in Barcelona geboren. Von 1921 bis 1927 besuchte ich in meiner Vaterstadt die Volksschule. Im Jahre 1927 trat ich in das Priesterseminar in Barcelona ein, wo ich Humanismus, Philosophie und Theologie bis zum Jahre 1939 studierte. Gleichzeitig machte ich das Abitur und erlangte noch das Diplom als Lehrer. Von 1939 bis 1942 studierte ich sechs Semester in Rom im «Pontificium Institutum Archaeologiae Christianae». Dort wurde ich zum Priester geweiht (1940) und erhielt den Titel als Doktor in christlicher Archaeologie. Unter anderen hatte ich als Professoren: Prälat P. Kirsch und Mons. De Bruyne, E. Iosi und E. Kirschbaum, S. J. Im Jahre 1943 wurde ich zum Professor der Archaeologie —und später auch der Liturgie— im Priesterseminar von Barcelona ernannt.

Vom Jahre 1955 bis 1958 studierte ich vier Sommer-Semester Kunstgeschichte an der Universität München. Ich hörte Vorlesungen und beteiligte mich an Übungen bei den Herren Professoren H. Sedlmayr, E. Buschor und J. Pascher.

Zur Zeit bin ich Professor am Priesterseminar und Vice-Direktor des Diözesan-Museums in Barcelona.

ABBILDUNGEN

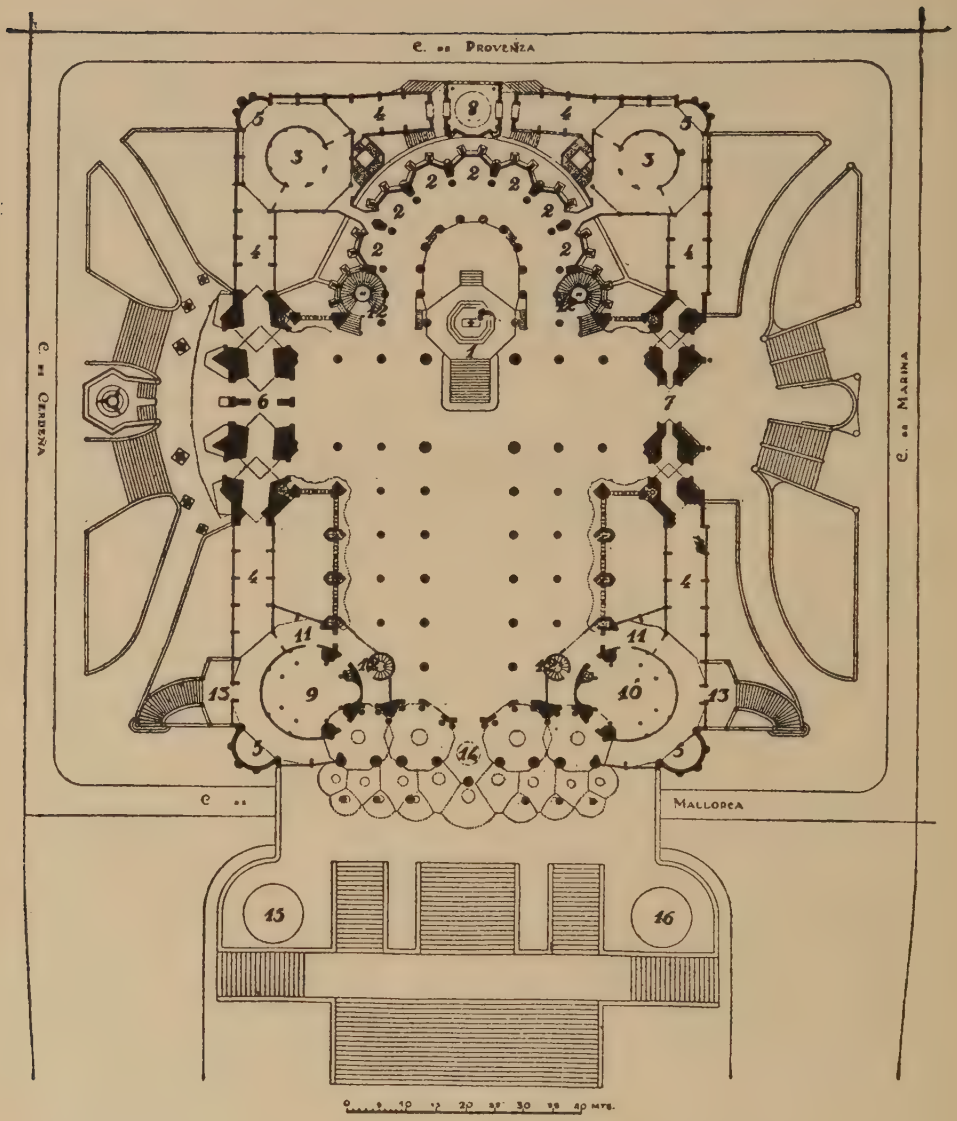


Abb. 1 Grundriss der SF: 1. Altar, 2. Apsiskapellen, 3. Sakristeien, 4. Kreuzgang, 5. Obelisken, 6. Passionsfassade, 7. Weihnachtsfassade, 8. Mariä Himmelfahrtskapelle, 9. Taufkapelle, 10. Sakramentskapelle, 11. Sakristeien, 12. Treppen zu den Triforien, 13. Eingang zum Kreuzgang, 14. Glorienfassade, 15. Springbrunnen, 16. Rauchständer.

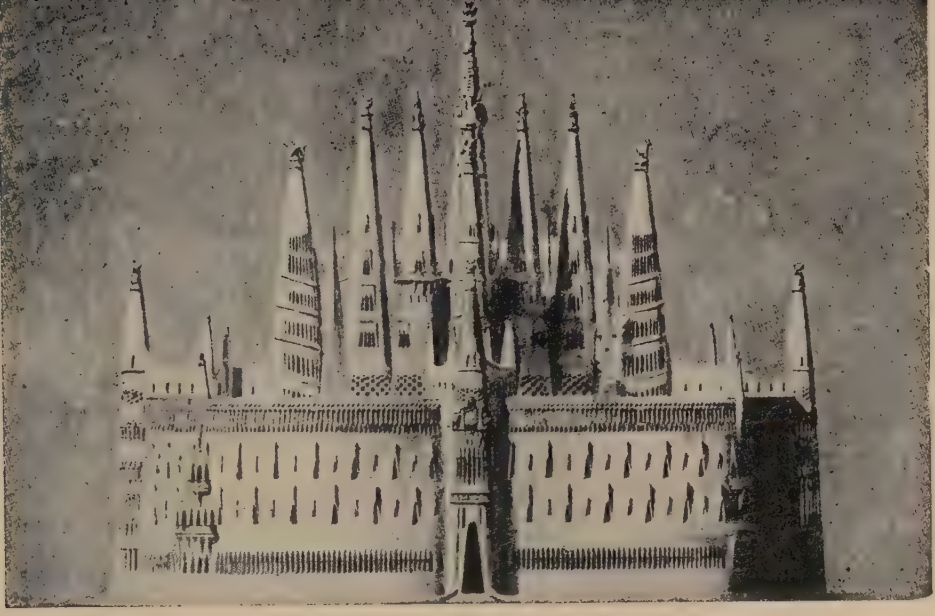


Abb. 2 Projekt Gaudís für die Franziskaner Mission in Tanger. (S. 14)

Abb. 3-5 Kirche der Güell-Siedlung: Gesamtentwurf Gaudís und Vorhalle der Krypta (S. 14). Haus Milá: Gesamtansicht. (S. 15)

Abb. 6 Haus Batlló. (S. 15)

Abb. 1. Kirche der SF : Gesantantwurf Gaudís.
Siehe auf der Abbildung des Bucheinbandes die Vervollständigung des Entwurfes durch den Architekten Bonet Garí.
(S. 24)

Abb. 8. Aussenansicht der SF: Weihnachtsfassade, Rosenkranzkapelle (rechts unten) und Apsis. (S. 20, 21, 23)

Abb. 9. Innenansicht des Querschiffs. (S. 19)

Abb. 10. Die Sakristei: Gipsmodell. (S. 23)

Abb. 11 Rosenkranzkapelle. (S. 45)

Abb. 12 Weihnachtsfassade: Glaubensportal. (S. 52)

Abb. 13 Wimperg des Glaubensportals. (S. 58)

Abb. 14 Weihnachtsfassade: Hoffnungsportal. (S. 60)

Abb. 15 Ausschnitt des Wimpergs des Hoffnungsportals: Josef als Steuermann des Schiffes (Sinnbild der Kirche) und das Anagramm Mariens. (S. 67)

Abb. 16 Weihnachtsfassade: Liebesportal. (S. 68)

Abb. 17. Ausschnitt des Wimpergs des Liebesportals: Verherrlichung des Namens Jesu. (S. 77)

Abb. 18 Innenansicht des Gipsmodelles der SF mit schrägen Säulen.

Abb. 19 Abschluss des Glockentürme mit bischöflichen Attributen (S. 91)

Abb. 20 Passionsfassade (Zeichnung von Gaudí). (S. 12, 43)

IKONOLOGIE UND SYMBOLIK DER WEIHNACHTSFASSADE DER SF

A. Glaubensportal

1. Der Jeusknabe lehrt im Tempel.
2. Johannes der Täufer und Zacharias.
3. Josef und Maria finden Jesus im Tempel.
4. Blumen, Bienen und Falter; ein verwundetes Herz.
5. Mariä Heimsuchung.
6. Jesus als Zimmermann.
7. Die symbolische Biene.
8. Darstellung Jesu im Tempel.
9. Anagramm des hl. Josef.
10. Ähren und Weintrauben.
11. Die Unbefleckte Empfängnis.
12. Oellampe (Simbild der Hl. Dreifaltigkeit).
13. Hand und Auge (Symbol der göttlichen Vorsehung).

B. Hoffnungsportal

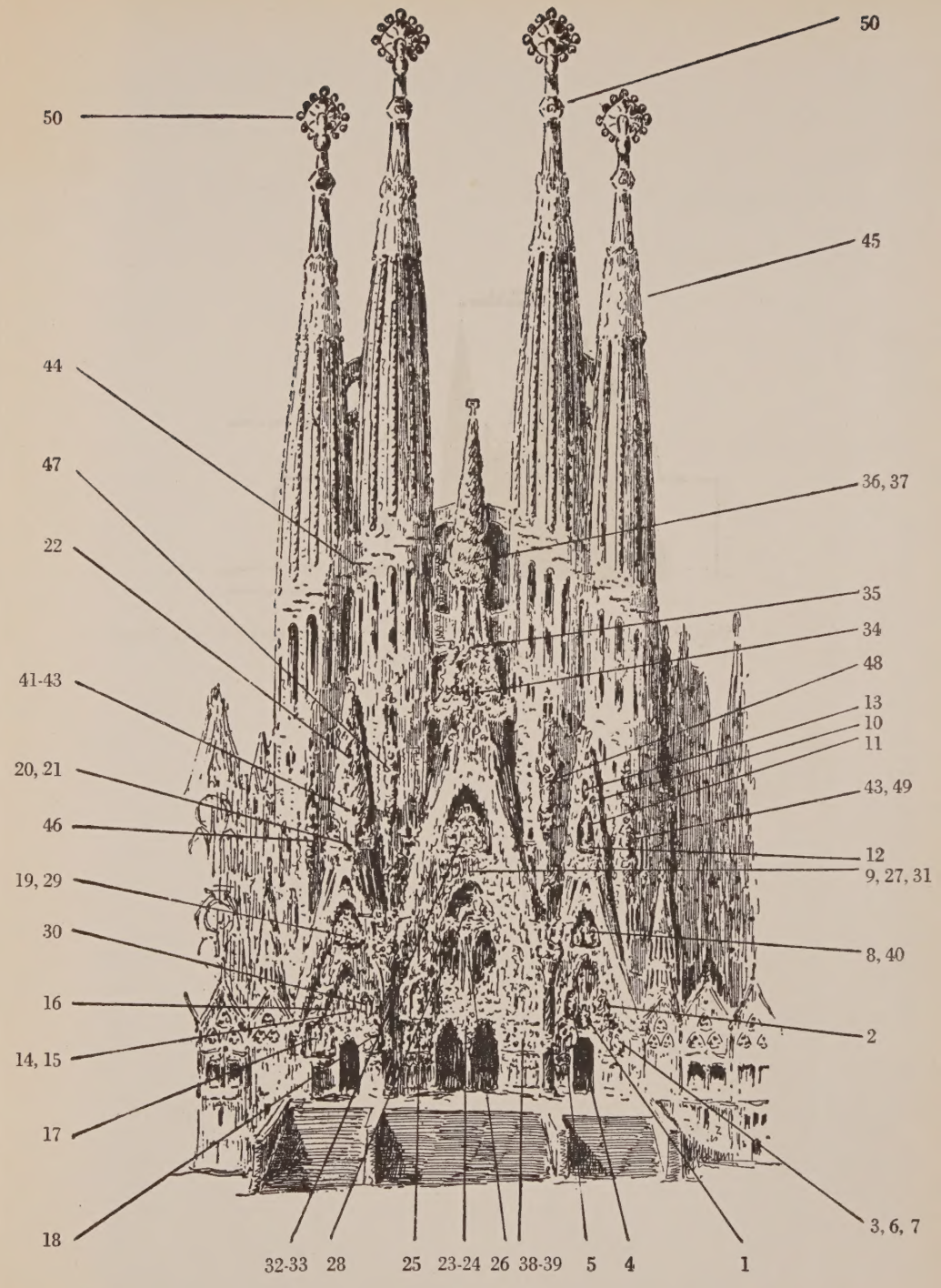
14. Josef und das Jesuskind.
15. Rosenkränze und Arbeitswerkzeuge.
16. Joachim und Anna.
17. Die Flucht nach Ägypten.
18. Die Ermordung der Unschuldigen Kinder.
19. Verlobung von Maria und Josef.
20. Anagramm Mariens.
21. Josef als Steuermann des Schiffes (Sinubild der Kirche).
22. Der Felsen von Montserrat.

C. Liebesportal

23. Säule mit dem Stammbaum Jesu.
24. Die Krippe.
25. Engel mit Spruchbändern und Fries mit «Gloria».
26. Der Stern der Epiphanie.
28. Die drei Rosenkränze.
29. Engel, Verkünder der Geburt Christi.
30. Zwei auf Schildkröten ruhende Säulen.
31. Störche und Eulen.
32. Verherrlichung der Dreifaltigkeit.
33. Krönung Mariens.
34. Verherrlichung des Namens Jesu.
35. Der symbolische Pelikan.
36. Zypresse (Symbol der Ewigkeit).
37. Tauben, der Buchstabe «T» und der Hl. Geist.
38. Die Pflanzen- und Tierwelt in den Archivolten.
39. Sockel mit Weinnachtsgeflügel.

D. Die Glockentürme

40. Inschrift: «Jesus, Maria, Josef».
41. Balkone nit Simbildern der HL. Familie.
42. Abschluss der Balkone mit Sternen und Tauben.
43. Inschrift: «Sursum corda».
44. Inschrift: «Sanctus, Sanctus, Sanctus».
45. Inschrift: «Hosanna - Excelsis».
46. Der Apostel Barnabas.
47. Der Apostel Simon.
48. Der Apostel Judas Thaddäus.
49. Der Apostel Matthias.
50. Turmabschlüsse mit bischöflichen Attributen.



4